CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

634

abril 2003

DOSSIER:
Manuel Puig

Adolfo Sotelo Vázquez
Benjamín Jarnés, crítico literario

Sergio A. Pujol
La infancia argentina en la década de los 60

Los cuarenta años de *Rayuela*

Entrevista con José María de Quinto

Cartas de Argentina, Panamá y París

Notas sobre Augusto Monterroso, Roland Barthes, literatura lusoafricana, Thomas Hardy y Ulrich Beck

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

634 ÍNDICE

DOSSIER
Manuel Puig (1932-1990)

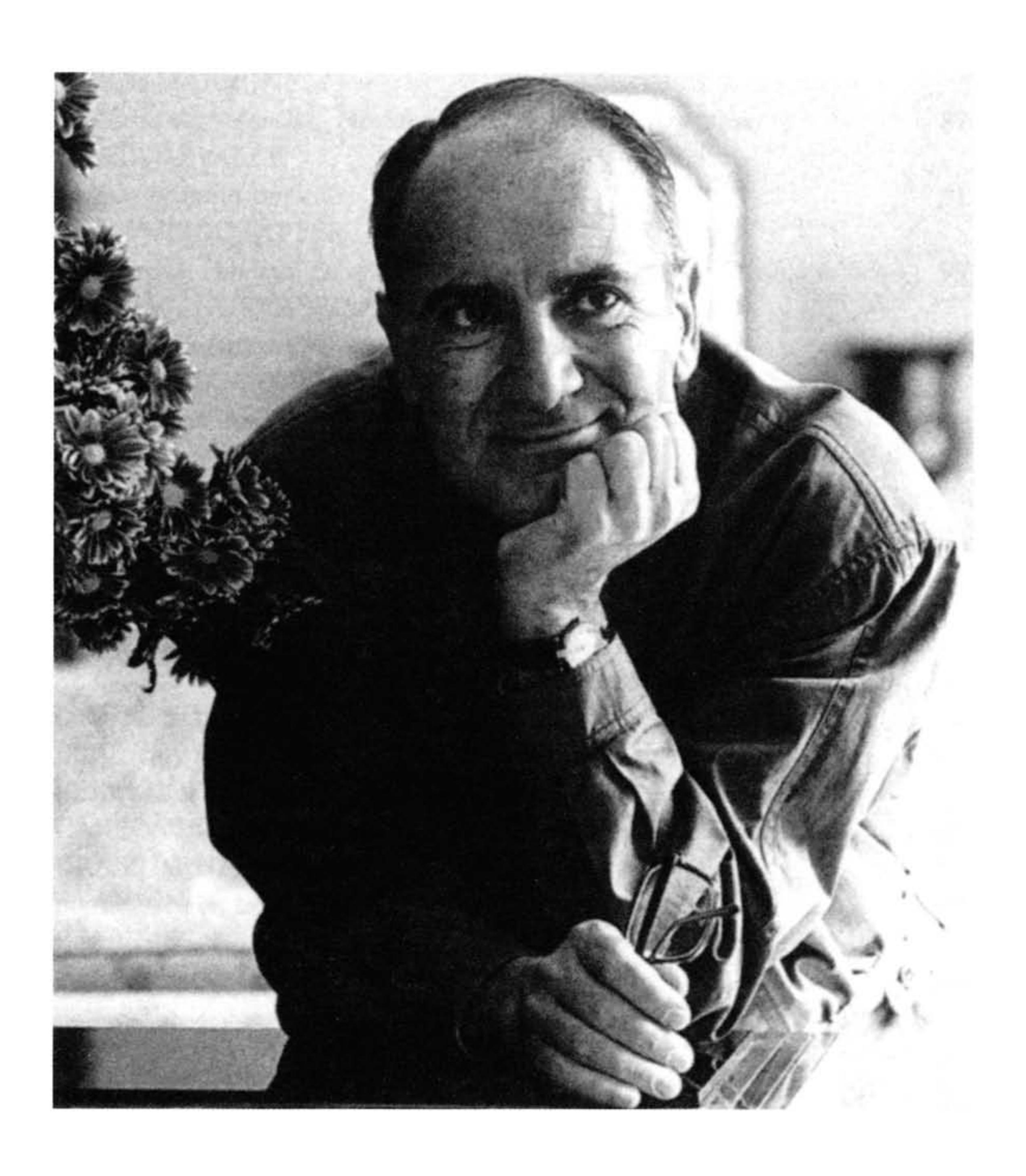
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Manuel Puig
(1932-1990)

Coordinadora:
REINA ROFFÉ



Manuel Puig. Fotografía de Manuel Gener

El camino de la oralidad

Mario Goloboff

Me parece especialmente acertado haber propuesto este tema bajo el acápite de Genealogías[1], para evitar la remanida cuestión de las influencias y de los préstamos recíprocos o unilaterales, de los que, a no dudarlo, la literatura es tan beneficiaria. Creo que puede hablarse, en un caso como el de Puig, de comportamientos, de modalidades de su escritura, y de adhesiones naturales que la misma fue buscando. Más entonces que como «herencias», con el sentido borgeano de «la creación de sus precursores».

Julio Cortázar declaraba en 1963: «Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir *bien*. ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?»[2].

Y también: «Hace años que estoy convencido de que una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina de ficción es el falso lenguaje literario (sea realista y aun neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue, o por fin, a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen

[1] *Este trabajo fue leído en el Encuentro Internacional Manuel Puig, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 14 y 15 de Agosto de 1997.*

[2] *Julio Cortázar,* Revista de la Universidad de México, *Mayo de 1963.*

los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa»[3].

Antes, Roberto Arlt había vertido copiosas declaraciones contra el engolamiento verbal de ciertos literatos y, en frases que ocupan desde sus *Aguafuertes* a las preliminares «Palabras del autor» de *Los lanzallamas*, reivindicando un «escribir mal», como un mal necesario frente a los bienes económicos, sociales, culturales y, en representación de todos ellos, lingüísticos, gramaticales, sintácticos, de un sistema que consideraba opresor y oprobioso.

El conflicto recorre la historia de la cultura y el pensamiento argentinos desde Echeverría y Alberdi, y la de la literatura desde la gauchesca, y se entronca con uno de los dilemas de la cultura occidental; es, en última instancia (y si lo que se quiere con aquellos calificativos es hacer hablar el habla mala de los escritores buenos) el de un así caracterizado enfrentamiento entre dos culturas: la de las élites, identificada por la escritura; la popular, identificada por la tradición oral.

No obstante, y desde mucho antes del ahora inevitable Walter Ong, se sabe cuánto de ideológico, de ideologizado, de utópico hay en estas fáciles y nunca comprobables oposiciones y *mea culpa* que, generalmente desde la escritura, se construyen.

Si algo, justamente, no se le puede reprochar a Puig en este terreno, es haber cedido a ingenuidades semejantes, como la de creer por ejemplo que podían transcribirse, en un texto de ficción, las hablas del pueblo. O la de creer que el pueblo (nunca se sabe por qué divino don) habla lenguajes puros o incontaminados.

Muy por el contrario, la suya es construcción literaria que, como tal, escapa a la mentada naturalidad de las hablas y, por ende, a su popularidad, a su progresismo. Porque lo que Puig imita o transcribe (simula transcribir) no son hablas vírgenes (si es que alguna vez las hubo) sino los remedos que las clases populares, en virtud de un largo trabajo de deformación dirigida y querida, hacen de lenguajes ya fuertemente manipulados (por otros textos, por la utilización de esos textos en los medios, etc.: el cine norteamericano, las revistas femeninas como eran *Damas y Damitas, Maribel, Para Ti,* tangos y boleros...).

Para que la literatura de Manuel Puig ofrezca la impresión de reflejar fielmente los procesos del habla parecen necesarias numerosas operaciones de traducción. En primer lugar, naturalmente, de la voz a la escritura,

[3] *Julio Cortázar, Revista* Señales, *citado por Mario Benedetti, «Julio Cortázar, ese ser entrañable», en* Casa de las Américas, *La Habana, nº 145-146, Julio-Octubre de 1984, p. 29.*

y luego, en lo escrito, de aquello que se cree que es, o se presume que debe ser el habla cotidiana de determinado medio, de determinado ambiente, a lo que verosímilmente se acepta como tal. Por último (si es verdad que cada escritor crea su propio lenguaje), se traduciría desde esa generalidad aceptada a una generalidad urdida, compuesta, elaborada por el narrador, de acuerdo no sólo con sus modos de captar o percibir una lengua sino también con su modo particular de textualizarla, con las necesidades de su ritmo, con los motivos y con los objetivos conscientes e inconscientes de su obrar.

Puig coloca así su textualidad en un grado más alto que el de esos materiales, y mediante operaciones de enmascaramiento y de distanciamiento, obtiene en sus textos la ilusión mimética que se le reconoce. Puesto que él es, por sobre todo, un gran imitador (de gestos, de poses, de actitudes, de ideas y, sobre todo, de lenguajes).

Es cierto que, además, puede sumarse a todo ello esa genealogía que mencionaba. Fue numerosas veces señalada, y especialmente demostrada por José Amícola, tanto en su libro *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, como en la «Introducción» a su compilación de *Materiales iniciales para «La traición de Rita Hayworth»*, la existencia de «una línea continuada de la literatura argentina que se expresaría en la tríada Arlt-Cortázar-Puig, todos ellos realizadores de una literatura a contracorriente de las posturas oficiales y no «afirmativa», en el sentido marcusiano de la palabra, como arte que da firmeza al poder dominante, es decir, en este caso, que lo socava»[4].

Confirmando entonces esas raíces, pueden observarse algunas diferencias que tendrían que ver, por una parte, con los modos en que la oralidad, la lengua, las lenguas intervinieron en la formación de estos escritores y, por otra, probablemente, con las estrategias voluntarias e involuntarias que cada uno consignó en sus textos.

A diferencia de Arlt, quien vivió su infancia y su primera juventud en un hogar impregnado de lenguas extranjeras, y donde se hablaba un dificultoso español, y a diferencia de Cortázar, quien habló antes el francés que el español, y se formó en (por lo menos) esas dos lenguas simultáneamente, la impresión en Puig de la lengua extranjera que más actuará en él, el inglés, parece no venir del ámbito familiar; no ser, en todo caso, «familiar», sino del medio y de los medios. Las marcas, pues, de lenguas extranjeras (salvo, quizás, la italiana) han sido ya pasadas por otras escrituras. Puig las somete a procesos de traducción y de adaptación.

[4] *José Amícola, «Prólogo», en* Manuel Puig y la tela que atrapa al lector, *Buenos Aires. G.E.L., 1992, p. 7.*

Puede observarse al respecto, como muchas veces se ha subrayado, que a Arlt los textos extranjeros le llegan traducidos (en ocasiones, hasta doblemente), y que su propia traducción (en uno de los sentidos que le confiere George Steiner en *Después de Babel*) va de ese castellano leído al suyo. Cortázar, lector de lenguas extranjeras y traductor de oficio, trata de no mezclar las prácticas, las aparta cuidadosamente en el manejo de la lengua en que escribe, y se sirve de las otras como referencia. La traducción como tema está presente en muchos de sus textos, y hasta podría pensarse que buena parte de su literatura opera como una traducción (de un discurso social a otro, de una práctica estética a otra, de un género a otro).

En Puig también hay traducción, pero con procedimiento muy particular: es como si, a la inversa del proceso normal, él hiciera ir la lengua de llegada a la de partida. Sus historias se rigen por modelos, clichés, lexias, y se adaptan perfectamente a ellos, tratan de ser vividas de acuerdo a esos cánones: «Y esta gente –cuenta Puig– tenía una total adhesión a la ideología de las canciones /.../. Y se creían que actuaban de acuerdo a esta ideología de la «gran pasión» /.../ (canciones, radioteatro, novela rosa, cine)»[5].

Esa asunción, esa aparente sumisión a códigos no pertenecientes estrictamente a la «serie literaria», conduce a que haya en él menos huellas literarias ajenas, jerarquizadas, cultas. A lo que correspondería agregar la labor de consciente borramiento y de confusión de las mismas que realiza.

Tanto en Arlt como en Cortázar, la mención de autores y de libros es expresa, y establecen cadenas sintagmáticas desde el principio: Ponson du Terrail o Baudelaire, en el primero; la mitología griega, en el segundo. En Puig las menciones se desplazan a otros campos y, cuando los libros aparecen, se muestra muy distanciado de ellos, ya sea mediante el procedimiento narrativo, ya por las declaraciones en las que habitualmente sostiene no leer, no haber leído.

Por otra parte, las demás prácticas estéticas apenas si se mencionan en Arlt. Están, claro, presentes: ciertos parámetros del expresionismo, especialmente los del cine; el mismo cine norteamericano; los modos de teatralización a los que toda su obra, en mi opinión, tiende. En Cortázar, las otras prácticas están muy presentes, particularmente la música y la pintura, y los modos de actuación y de representación a través de los medios, la radio por ejemplo. Pero no puede negarse que, en ambos, la «serie» más próxima es la de la literatura misma. En Puig, se sabe, son otros sistemas semióticos

[5] *Jorgelina Corbatta, «Encuentros con Manuel Puig», en* Revista Iberoamericana, *nº 123-124, Pittsbugh, Abril-Septiembre de 1983.*

los que en cambio forman parte constitutiva de la obra; sin ellos, sin sus lenguajes, no se podría concebir aquélla.

Arlt tiene conciencia de que en el habla cotidiana existen niveles de lenguaje diversos: el de la «sutilidad mercurial», para dirigirse a gentes acomodadas; el de los «reos», para ciertos personajes y gentes de mal vivir. Maneja el lenguaje de la calle y lo hace entrar, como provocación, en el ámbito familiar o en las casas «finas». Cortázar parte de un lenguaje culto, en el que se ha nutrido pero, con gesto literario de raíz borgeana, hace hablar a cada personaje según su función. Cortázar se acerca a un universo ajeno, se interesa por él y trata de acortar distancias ideológicas, políticas, estéticas, lingüísticas.

El surgimiento del lenguaje del cual se sirve Puig (y que parece darnos a leer) es interior, familiar; viene desde la intimidad y hasta llega a actuar en niveles distintos simultáneamente, con autocensuras, con cosas que se piensan pero no se dicen, que se dicen pero no se escriben, que se escriben pero no deben leerse.

En consonancia con ello y tal vez como un resultado natural del origen familiar de la oralidad reescrita por Puig, y de la novela familiar escrita por Puig, se destaca, frente a Arlt y a Cortázar, el acento infinitamente mayor, más interior, más íntimo, puesto sobre la oralidad femenina, la mejor captación de los modos de sentir y de decir de la mujer.

Esta impresión de intimidad no viene dada solamente por los llamados contenidos, por lo que los personajes dicen de personal, de privado, sino por los procedimientos utilizados para hacerlos narrar: esos distintos personajes narradores hablan para sí mismos y hasta escriben para sí mismos, en una circularidad que, por lo general, parece perfecta, creando la ilusión de que emisores y receptores son las mismas personas. El uso de frases nominales, de diminutivos, de reflexivos y de posesivos, y las reiteraciones, refuerzan tal impresión.

Y las reiteraciones... ¿Se juntan, en este campo, otros hilos que estaban dispersos? ¿Qué es, en éste, reiterar, sino imitar lo que estaba consignado, inscripto antes? ¿Y qué es hacerlo aún en los mínimos segmentos vocálicos?

Por el momento, habida cuenta del carácter prácticamente programático de los nombres propios en los textos de ficción, y del carácter fundamental, identificatorio, genético, que ellos tienen en ciertos materiales previos de Puig (cf. Roxana Páez, en *Materiales iniciales...*), así como del asentamiento ideológico que el nombre propio supone, confieso, si es que ya no se ha hecho alguna vez, mi asombro ante su particular onomástica, y dejo ese asombro en manos de lingüistas más avezados. Ya que me llama la

atención esa insistencia en segmentos como *ta* y *to* (en una constelación de *etos* e *itas e itos*: Rita, Mita, Paquita, boquitas pintadas, Berto, Héctor, Cobito, etc.). Me entero, además, algo recientemente, de que ciertos nombres, como el tan importante de Toto (que, en sí, ya duplica la recurrencia) fueron seleccionados y decididos por Puig después de algunas redacciones de *La traición...*

En el libro XI de la *Eneida*, asienta Virgilio que «el dolor deja al fin paso a la voz». Como si se hubiera abierto cauce desde lo primordial y, habiendo cedido terreno el dolor, la voz calmada, pudiese ahora convertirse en instrumento de la conciencia, acaso de la racionalidad. Siglos después, en *Macbeth*, al serle comunicada a Macduff la infausta noticia de que toda su familia ha sido aniquilada por orden del autócrata, alguien le aconseja que ponga «palabras a su dolor». En ambos casos, pues, cual si el dolor, que no es capaz de hablar, estuviese reducido al territorio de lo callado, de lo nunca dicho, de lo agolpado y de lo insoportable, y entonces la voz, balsámica, serena, hablante, aliviara, humanizara lo terrible.

Y lo socializara, porque es cierto que no hay canto sin oído, no hay palabra sin receptor y, probablemente, sin interlocutor. Toda voz supone otro ser atento, que es quien ciertamente va puntuando al que habla. Más aún, porque en la oralidad –doméstica, popular– se habla de frente, como se dice: «cara a cara». Hay, en consecuencia, una solidaridad, una constancia de la existencia ajena, de su rostro, que impide la agresión o, al menos, la atenúa: no se mata a aquél que está mirándonos, afirma aproximadamente Levinas.

Hablar, por eso, es mucho más que trasladar sentidos o que comunicar mensajes; es, a la vez que dar testimonio de mi presencia y de la existencia del otro, darle lugar; darle, también, voz.

Puig pone palabras, exclusivamente palabras, al dolor de sus personajes, pero no las palabras nacidas en ellos sino las que en ellos han impuesto los medios, haciéndoles creer que son de ellos. Y nos muestra algo que en otros tiempos habríamos llamado «alienación», es decir, hasta qué punto esas hablas, y los seres que por ellas se hablan, no se pertenecen.

El enigma de lo femenino

Reina Roffé

I. Se dice de mí

Coco (sobrenombre del niño Manuel Puig), hay que decirlo, supo prepararse muy bien para llegar a ser «una mujer de carrera»[1]. Aprendió idiomas (inglés, francés, italiano, incluso alemán) para disfrutar a fondo, en primer lugar del cine (su pasión más enraizada) y de los viajes (otro sino en su vida); después, para ocuparse de los negocios: publicar y vender sus libros internacionalmente, revisar las traducciones de sus obras o escribir directamente en inglés, por ejemplo, su novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

No era, como dijeron de él y aún hoy sostienen algunos, un neófito de la literatura ni un escritor meramente intuitivo. Sus declaraciones y cartas –buena parte de ellas recogidas en la biografía *Manuel Puig y la mujer araña* de Suzanne Jill Levine– demuestran que este autor argentino tenía una conciencia muy viva de su propio proyecto literario y del factor de riesgo de su propuesta que lo colocaría en un lugar diferenciado. En este sentido, fue más honesto y serio en la persecución de sus objetivos que algunos de sus coetáneos, todos ellos muchachos (también de carrera) pertenecientes a la galaxia latinoamericana surgida en los sesenta, porque quería, y así lo demostró, que cada una de sus novelas fuera técnica y estructuralmente distinta. En otras palabras, no copió su propio molde ni cortó en él el resto de su producción, aunque en todas las novelas diera cuenta de sus obsesiones como creador, de sus gustos y preferencias estéticas. Era, ante todo, un gran narrador cinematográfico, un guionista de largo aliento. Por eso, no le alcanzaba la hora y media de una película para desarrollar sus temas (el autoritarismo, la represión sexual y política, la imposición de roles) y de ahí que, en vez de hacer cine (había estudiado en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma), se decantara por la novela.

[1] *Suzanne Jill Levine,* Manuel Puig y la mujer araña, *Seix Barral, Buenos Aires, 2002. En esta biografía su autora consigna que Puig se llama a sí mismo, tomándose el pelo, «una mujer de carrera». Siempre introducía mucho humor en sus conversaciones con amigos y en sus cartas personales.*

Aunque desde su debut contó con el apoyo del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y de algunos autores reconocidos –entre ellos, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Juan Goytisolo–, el éxito de público que alcanzó con su segunda novela, *Boquitas pintadas*, afianzó los recelos que ya había inspirado con *La traición de Rita Hayworth*, y sobre él y su incipiente obra recayó la «mirada» oblicua, que siempre juzga mal, catapultándolo bajo el manto estrellado de autor frívolo: un peso liviano que nada pintaba en el *ring* de la alta cultura. Todavía inédito, un crítico le había dicho refiriéndose al manuscrito de su primera novela: «Tu escritura es muy interesante, como experimento preliterario»[2]. Comentarios sibilinos de este tenor, reseñas adversas o, sencillamente, el silencio y el ninguneo rodearon la aparición de sus novelas en la Argentina y, a partir de 1973, con la publicación de *The Buenos Aires Affair*, la censura política y moral, que se encargó de impedir la circulación y difusión de sus obras en el país, justificó que el silencio fuera aún más rotundo en sus pronunciamientos. Pocos, en aquellos años oscuros de Isabelitas, brujos, aberraciones dictatoriales, prohibiciones y paracensura, se atrevieron a ocuparse de un Puig que, desde el exilio, no dejó de escribir y publicar sus novelas, de suscitar interés en lectores y críticos de Italia, España o Estados Unidos. Hoy, en cambio, su obra se ha convertido en objeto de estudio y discusión. Muchos de los que antes lo catalogaron como un *best-seller* efímero, ya no muestran reparos a la hora de admitir la renovación técnica que este narrador introduce en la novelística contemporánea a través del aprovechamiento de materiales tomados de las más diversas manifestaciones populares. Prodigios que la muerte depara a ciertos autores.

Puig supo siempre, no hay más que leerlo, que en su país se daba de manera particularmente exacerbada aquello que comenta Stephen Vizinczey: «El poder de los críticos, basado en el instinto gregario, es mayor sobre las mismas personas que creen ser individualistas: la clase intelectual. Su gusto literario y su capacidad para juzgar la literatura son una parte importante de su autoimagen, una fuente de su autoestima, y por esa misma razón su temor a equivocarse –o que otros los consideren equivocados– los vuelve ansiosos de estar de acuerdo con la opinión de los expertos»[3].

Precisamente, la ansiedad por acatar los dictámenes que infligen figuras elevadas a iconos prestigiados por la academia o los medios, ha provocado que, muchas veces, se denostara a autores que ni siquiera se habían leído o se ensalzara a otros de escasa valía, incluso de exigua obra, pero

[2] *Levine, biografía citada. Ver p. 144.*
[3] *Stephen Vizinczey,* Verdad y mentiras en la literatura, *Seix Barral, Barcelona, 2001.*

que supieron responder a los intereses de la política cultural del momento o dieron en la tecla adecuada para despertar eso que el mismo Puig denominó «la capacidad de ser fascinado, que es tan argentina, por algo extranjero/extraño»[4].

Para Piglia, el impacto que recibió Manuel Puig al conquistar con *Boquitas pintadas* el mercado internacional y convertirse así «en el primer novelista profesional de la literatura argentina»[5] está narrado en *The Buenos Aires Affair*, «que es una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario». Agrega, asimismo, que esta novela «debe ser leída en la rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura (...). Puig convierte en novela policial la historia de un artista perseguido por un crítico asesino. La pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig, construido con formas y materiales *degradados* y populares. Esa versión paranoica y sagaz del mundo literario argentino (con sus alusiones a *Primera plana* y a la lucha por el prestigio y el reconocimiento) es al mismo tiempo una venganza y una despedida: ese mismo año Puig abandona la Argentina».

II. Solo en la ruta de mi destino

En efecto, Puig se va del país, para no volver, a principios de la década del setenta. Lo acompañó siempre la sensación de que nunca conseguiría el respeto anhelado de sus compatriotas y, en honor a la verdad, tampoco el de algunos otros latinoamericanos de carrera. No hace mucho, a raíz de la publicación de la biografía de Levine, Mario Vargas Llosa dio a conocer un artículo en el que habla sobre la desconfianza que le produce la escritura de Puig. Reconoce, sin embargo, que la obra del argentino es «una de las más originales de los últimos años del siglo XX»[6], pero cree que resulta «más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora». Observa, además, que los grandes libros, «a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras –es decir, ideas que surgen de una serie de imágenes y, finalmente, constituyen una visión del mundo, de la condición humana, del flujo de la historia. Esta visión florece en el

[4] *Levine, biografía citada. Ver p. 170.*
[5] *Ricardo Piglia,* La Argentina en pedazos, *Ediciones La Urraca, Buenos Aires, 1993.*
[6] *Mario Vargas Llosa, «Manuel Puig. Disparen sobre el novelista», diario* Clarín, *Buenos Aires, 7 de enero de 2001.*

espíritu del lector, gracias a la riqueza y efectividad de un lenguaje y un estilo, y produce la fascinación de una obra literaria. En la escritura de Puig hay imágenes cuidadosas, hábilmente construidas, pero no ideas, ni una visión central que organice y le dé significado al mundo ficcional, ni un estilo personal».

Estos motivos y otros, que desarrolla profusamente en el artículo citado, lo llevan a la conclusión de que las novelas de Puig conforman la muestra más representativa de una «literatura liviana». Nuevamente el estigma. Nuevamente una voz condenatoria que parece traer ecos de viejas polémicas que nos trasladan, por lo menos, cuarenta años atrás sobre un escenario en el que se enfrentan los que, en nombre de una literatura seria, ponen el acento en el compromiso político y social contra los que defienden una literatura de imaginación, lúdica, de libertad estética y de nuevas formas de expresión. Acerca del artículo, la autora de la biografía comenta que Vargas Llosa «sigue ciego al implícito machismo de su apreciación de Puig, que no ha cambiado desde los 60»[7]. Y añade: «Además, resulta absurdo decir que Manuel no es un escritor porque sus materiales y su estilo están más influidos por el cine que por la literatura. Soslaya que el cine es y está hecho de literatura también. No cabe duda de que entre estos escritores existe (más allá de la muerte) una especie de rivalidad fraternal, sobre todo si su obra tiene una proyección semejante: Puig, Vargas Llosa, Cortázar, Cabrera y García Márquez tenían ideales, tanto políticos como estéticos, y como buenos herederos del proyecto modernista querían ser creadores totales que hicieran una revolución social y política como artística y estética. No veo por qué hay que denigrar un modo de hacerlo para glorificar otro, pero, obviamente, es una lucha por la sobrevivencia cuyo último campo de batalla es el mercado: allí, en este contexto, es donde tenemos que cuestionar los supuestos ideales políticos de algunos y la supuesta frivolidad de otros».

Por cierto, a Puig nunca le interesó trabajar con ideas elevadas y pretenciosas ni con héroes o grandes personajes de la historia. Tampoco necesitó poner en el centro de la escena narrativa a coroneles o dictadores para indagar las implicaciones del autoritarismo y las consecuencias de la represión en la sociedad civil. Una lectura cuidadosa y desprejuiciada de su obra no rehusaría advertir el contenido político que hay en ella o ver que si existe algún *desvío* en esta materia se debe, en todo caso, a la adversión que sentía por cualquier tipo de autoritarismo, prepotencia o discriminación

[7] *Daniel Molina, «Entrevista con Suzanne Jill Levine. A los besos por Manhattan», diario* Clarín, *Buenos Aires, 22 de junio de 2002.*

provinieran de derechas como de izquierdas. Los efectos de una época en la que se abrazaron consignas y dogmas que se presentaban como la única verdad posible impregna el *corpus* de su novela *The Buenos Aires Affair.*

Los *desvíos* de Puig en distintas direcciones, que tantas críticas y sufrimientos le acarrearon, hoy resultan vías seductoras por donde seguir incursionando. De hecho, y como la misma Levine indica en su biografía, tanto Cortázar como Vargas Llosa, que menospreciaban el tipo de literatura que hacía este autor, no dudaron en continuar sus pasos y escribir algunos libros de inclinación puigiana. Cortázar publicó *Queremos tanto a Glenda*, volumen de relatos que toma título de uno de los cuentos, en el que emerge la fascinación del rioplatense por la actriz británica Glenda Jackson. También Vargas Llosa interrumpió, por un momento, su periplo de novelas serias de corte político como *Conversación en la catedral* y escribió algo más ligero acerca de un autor de radioteatro en *La tía Julia y el escribidor* o sobre un revolucionario homosexual en *Historia de Mayta.*

Mi corazón una mentira pide

Los productos de la cultura de masas son en *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973) instrumentos que sirven para analizar las formas en la que aquélla opera moldeando las emociones y el proceder de un vasto sector de la sociedad argentina. Cine, radioteatro, fotonovelas y canciones populares mueven la vida de los personajes proporcionándoles el vehículo rápido para evadirse de una realidad insatisfactoria.

En *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979), el mundo de la pantalla emerge como elemento que comunica a seres opuestos y, a la vez, genera mitos y fantasías que se erigen en núcleo primordial donde el autor introduce, proyectados como sombras, conflictos sociales y políticos. Luego, con la aparición de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), Puig lleva a su máxima expresión algo que venía proponiéndose desde el comienzo: articular un discurso que surtiera el efecto de estar exento de otra voz que no fuera la de sus protagonistas. Propuesta que continúa en *Sangre de amor correspondido* (1982) mediante la historia de un joven humilde del Brasil campesino, narrada con mentiras que lo acercan y, al tiempo, lo alejan del modelo deseado. En su última novela, *Cae la noche tropical* (1988), vuelve a reforzar esta técnica ya característica de su sistema literario rompiendo, una vez más, la convención de la voz del narrador para sustituirla por el predominio de la voz de sus protagonistas,

aquí sí, decididamente femenina. Dos hermanas ancianas, Luci y Nidia, rememoran el pasado, evocan a seres queridos que han muerto y departen sobre los sufrimientos amorosos de una vecina más joven. Mientras conversan incansablemente van componiendo la geografía íntima de su soledad, quizá la más extrema, que es la del ocaso de la vida.

El predominio de voces y personajes femeninos ha sido el componente más acusado en la obra de Manuel Puig. Ocho novelas habitadas por criaturas en apariencia simples, dominadas por los sentimientos o lo sentimental como una forma de resistencia, por un lado, a la chatura de la realidad y, por otro, a su marginación de la esfera pública.

Las películas de serie B, la novela rosa, las canciones populares y los novelones radiales que conformaron el imaginario de la clase media argentina en las décadas del 30 y el 40 se articulan en Puig como una cultura del sentimiento –que contrasta de manera estridente con la cultura de élite, donde lo sentimental debía ser reprimido– en oposición a un mundo violento, autoritario y censor. De este modo, los modelos de identificación fantástica y, al mismo tiempo, alienadores, compiten con la dimensión alienadora de una realidad hostil y descorazonada.

La resistencia, a través de la cultura del sentimiento, halla su voz más auténtica en la femenina para rastrear en el pasado personal y vislumbrar el porvenir de un amplio sector social.

Esta cultura del sentimiento ha estado siempre ligada a estéticas folletinescas, de las que Puig se nutrió, aplicándolas para armar sus tramas y dar mayor *suspense* a las historias. Casi todas sus novelas comparten con el filón folletinesco a la reina de corazones. Pero si las reinas y reinonas de Puig buscan modelos de identificación, Puig mina y explosiona las instancias del folletín. Aunque coloque en el vórtice de la narración temas y personajes afines con las distintas modalidades de éste (novelones, teleteatros, etc.), y aún cuando formalmente aparezcan rasgos explícitos de estos géneros como en *Boquitas pintadas* (subtitulada folletín), acerca siempre una reflexión explorando en las capas profundas de la interioridad individual y colectiva. Porque las novelas de Puig, a diferencia del folletín, suscitan cuestionamientos, trabajan con la contradicción y la ambigüedad de los sentimientos, que fluctúan entre lo ideal y lo real, y donde la mujer –sin ostentar poder alguno– despunta, finalmente, como sujeto de la historia, no como objeto desvalorizado.

Las mujeres, como el protagonista homosexual de su novela *El beso de la mujer araña*, desposeídas y preocupadas por su identidad o, mejor dicho, por el papel social que se les ha atribuido, plantean el problema de la libertad personal y ponen de relieve las trabas morales que imposibilitan un lugar para lo diferente.

La convergencia de comportamientos sexuales determinados por la neurosis –como se observa en *The Buenos Aires Affair*, en la que se da un caso de exacerbación de la sumisión femenina a través de relaciones perversas, sadomasoquistas, que rayan en la esclavitud y el martirio– se constituye en metáfora de las deformaciones que imprimen las marcas de la tiranía social en el desarrollo de la personalidad.

Los personajes de Puig son criaturas que padecen principalmente dos tipos de frustraciones: la sexual y la política, que se manifiestan bajo distintas inflexiones propias de ámbitos represivos, generadas no sólo por los gobiernos de turno y la sociedad, sino también por el entorno familiar y el círculo intelectual.

En *Pubis angelical* –novela narrada por medio de dos vías paralelas que emanan de una voz femenina, una muchacha enferma, que arma la trama a través de un plano consciente (lo que dice y logra controlar de sus actos) y de otro sustentado por los contenidos inconscientes, aquellos que escapan a su dominio–, Puig implementa el marco interpretativo a partir de los recortes de la teoría lacaniana tan en boga en los años 70, poniendo énfasis en el peso significante de la mirada. Sobre esta novela y en relación a las implicaciones psicoanalíticas expresadas en ella, Puig confesaba: »Las ideas de Lacan me impresionaron mucho y me ayudaron a comprender ciertas cosas. A mí siempre me había resultado curioso el poder de la mirada argentina. Viviendo en el exterior, noté que otros pueblos tenían una mirada más liviana. La mirada argentina pasé a considerarla particularmente crítica: analiza, juzga, exige como la de mi padre. Mi papá, en una época, lograba paralizarme. Lacan dice que una mirada intencionada, bien o mal, puede cambiar la visión de uno mismo, porque la mirada del otro es un espejo en el que uno se refleja»[8].

Las mujeres en su obra, como él mismo, maniatadas frente a la exigencia de una mirada que parece indicarles que nunca darán la talla o que sus peculiaridades o *desvíos* difícilmente podrán ser admitidos fuera de la esfera privada, buscan en los sueños, el cine, el radioteatro y las canciones populares una realidad alternativa que, en muchos casos, las traiciona y, en otros, les ofrece la posibilidad de rebelarse, de encontrar un respiradero por donde aliviar las marcas impuestas.

«Mi primer diálogo lo entablé con mi madre» –dijo alguna vez Puig–. «La voz de ella ha sido primordial para mí». Una madre sumisa que fluctuaba entre la aceptación y la rebeldía, y cuya voz entonan, con diferentes

[8] *Reina Roffé,* Conversaciones americanas, *Páginas de Espuma, Madrid, 2001. Ver entrevista con Manuel Puig «Melodramas subversivos».*

modulaciones, sus protagonistas. Doña Leonor y Nené en *Boquitas pintadas*; Clara Evelina y Gladys en *The Buenos Aires Affair*; Luci, Nidia y Silvia en *Cae la noche tropical*, casi todas ellas cloroformizadas por la cultura del sentimiento y enfermas de dolencias físicas y psíquicas, a veces irreparables, se oponen con el cuerpo a las curas del *establishment* y a las sucesivas e inexorables trampas que coartan su independencia o su libertad moral. Personajes femeninos que se afirman en la alienación y la desdicha para expresar el malestar de la historia con el malestar del cuerpo y los desórdenes de la mente. Hablan, a través de síntomas internos, sobre un exterior oscuro, embrutecido.

Tumores, depresión, pulsiones suicidas y locura surgen en ellas como formas de representar el infierno en el que viven y, sobre todo, como expresiones impugnatorias a la moralina de su contexto social. Así, el cuerpo silenciado de la mujer se torna, en las novelas de Puig, contestatario. Emerge de él una especie de sabiduría solapada, un conocimiento simbólico que permite resemantizar los parámetros impuestos y transgredir sus leyes.

Como las *Women Pictures* –aquellos melodramas de Bette Davis y Barbara Stanwyck que proponían protagonistas demasiado fuertes, porque en la pantalla todo giraba alrededor de una mujer y eso resultaba subversivo para la época y la gente de General Villegas, donde nació Puig en 1932–, sus reinas de corazón rojo carmesí también toman la palabra y el plató para sumar interrogantes perturbadores que problematizan el enigma de lo femenino.

La mirada sin cuerpo

Josefina Delgado

Escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo y rehacerlo, dice Roland Barthes. No otra cosa hace Manuel Puig cuando escribe. A pesar de la recepción interesada y lúcida en muchos casos que lo rodeó desde su primera novela, en sus declaraciones Puig solía quejarse de la falta de reconocimiento en su país y de cierta incomprensión esencial. Cuando apareció, en 1973, *The Buenos Aires Affair*, secuestrada por la censura, «empezó a sentir», escribe Tomás Eloy Martínez, «que la Argentina no le hacía justicia. (...) Creen que soy un best-seller pasajero, no un escritor»[1].

Me pregunto dónde estaba la raíz de su insatisfacción. Ahora, doce años después de su muerte, cuando más de cuatrocientos textos entre libros, notas, comentarios, intentan iluminar su obra, cuando se organizan simposios no sólo en países de Europa y en Estados Unidos sino también en Argentina, cabe revisar, aunque sea ligeramente, las tendencias que envolvieron la crítica de sus obras. Aquélla, acertadamente, tuvo el primer deslumbramiento a través de verificar algo que comenzaba a verse ya en otros escritores: la influencia de los discursos de la cultura de masas, la educación sentimental a partir de los géneros populares como el radioteatro, el folletín, la novela rosa. Y luego, por supuesto, el cine. Hasta que se produjo el segundo deslumbramiento: la visión desde el *camp*, ese hiperrealismo que pone de relieve, a través de los moldes de la exageración, no ya la abundancia sino la carencia, el vacío, en el fondo más recóndito de lo representado. Todo esto en un mundo ficticio donde se cambian las reglas del juego y los objetos del deseo son redefinidos permanentemente.

Es aquí, en esta redefinición (fractura, diría Barthes), donde se sitúa el intersticio en el que el crítico puede continuar las metáforas del texto puigiano. Un texto en el que la superficie ofrece tentaciones interpretativas diversas, en las que puede perderse la lectura, atraída por la novedad de las voces sin cuerpo, de un autor que se esmera en aclarar que su «enhebrado» respeta, sin embargo, el discurso real de sus personajes/personas.

[1] *Tomás Eloy Martínez,* La Nación, *Buenos Aires, 22 de julio de 1997.*

Glorificar el signo

Creo que la lectura desde la homosexualidad ha sido una etapa más en la comprensión posible del significado del texto. También, uno de los puntos refractarios hacia la posible comprensión de un autor/lector históricamente determinado. Quizá falte todavía un tratamiento puntual de la problemática del exilio, tomada no ya como dato contingente sino constitutivo de una cierta personalidad literaria[2]. El exilio permanente de Puig asimila su elección de mundos distantes, quizá fantaseados como refugio en la búsqueda de la perfección idealizada. Como el cine, que también permite ser otro. Dentro de esta búsqueda, me interesa la homosexualidad en el significante, me interesa como dato de la representación.

Hay dos puntos confluentes hacia los que quiero volver mi reflexión: la novela *Sangre de amor correspondido*, una de las que menos atención ha recibido por parte de críticos y comentaristas, y la relación entre la novela de José Donoso *El lugar sin límites* y el producto final, el filme del mismo nombre, que podemos llamar Ripstein-Puig. A la vez, las relaciones entre la novela y ciertas declaraciones de Puig posteriores a su publicación, permiten detectar recurrencias entre anécdotas personales, características del personaje Josemar y el hombre real que lo inspiró, que se conectan con la estética literaria de Puig.

Francine Masiello[3] señala, como principio que organiza las investigaciones de las principales novelas de Puig, la contradicción entre superficie y profundidad, y sus estrategias representacionales vuelven según la autora sobre este dualismo inevitable. Señala así cómo Molina en *El beso de la mujer araña*, «se desliza desde las imágenes de la pantalla fílmica hasta su propia reconstrucción fantasiosa de lo que él cree haber visto». Algo parecido ocurre con Josemar, la voz central de *Sangre de amor correspondido*, aunque la diferencia reside en que esta vez ha desaparecido todo discurso simbólico instalado en la sociedad de la comunicación de masas: no hay cine, no hay folletín, no hay novela popular. Es decir, no hay un intermediario entre Josemar y su imagen, la de su recuerdo, que vuelve sobre sí mismo: solamente está su propia fantasía.

Otra diferencia: en el espacio, Josemar es el que va y viene, desaparece, no permanece sino en una zona de identidades cruzadas, regiones donde

[2] *Ver Roxana Páez,* Manuel Puig, del pop a la extrañeza, *Almagesto, Buenos Aires, 1995, donde se analiza la incidencia del exilio como quiebre entre la identificación del cuerpo individual y el cuerpo estatal.*

[3] *Francine Masiello,* El arte de la transición, *Buenos Aires, Norma, 2002, p. 144.*

reina la hibridez. Entonces, se impone la pregunta. ¿Cuál es la verdadera identidad sexual de Josemar, el elegido por la madre entre los otros hijos? ¿Más allá de ese perseguir a distintas mujeres que resultan finalmente las máscaras de una misma mujer quizás inventada? El gran tema de Puig es el bovarismo, dice Ricardo Piglia. Entonces, ¿quién quiere ser Josemar? ¿Otro u otra? Josemar es un muchacho que se va de la casa porque el padre le tiene celos y luego se convierte en albañil trashumante. Toda su historia consiste en sus amores con chicas a las que vuelve locas de amor, pero con las que finalmente no se concreta nada. Todo pareciera indicar que el personaje hacia quien Josemar tendrá resentimiento es el padre. Sin embargo, al terminar la historia, es la madre a quien reprocha el fracaso de su único amor y el haber perdido la casa.

Otro albañil, el real, llegó a la casa de Puig en Río de Janeiro para hacer un trabajo y se convirtió, a sabiendas, en la principal voz de su novela *Sangre de amor correspondido*. El albañil real entabló con Manuel Puig una relación comercial, ya que aquél le pagó por grabar sus relatos y con ellos armó la novela, pero finalmente se produjo un episodio ingrato: el reclamo, casi chantaje, por una supuesta denuncia hecha por personas involucradas en el relato.

Derrida analiza como una relación peculiar entre arte y verdad la que se produce cuando los críticos hablan de los zapatos del famoso cuadro de Van Gogh. Ya no son, en ese hablar, ni los zapatos reales ni los zapatos simbólicos de la pintura de Van Gogh: son un producto, en el medio entre la cosa real y la obra de arte, algo así como el fantasma construido por la intención del crítico[4]. El albañil al que Puig se refiere cuando habla de él en sus reportajes ya no es ni el real ni el literario, es un producto, como diría Derrida, un fantasma construido con los restos de la literatura y de la experiencia. Las declaraciones de Puig forman un *corpus* intertextual con la novela.

Puig, personaje de sí mismo

Conocí a Puig en septiembre de 1986 en Río de Janeiro. Grabamos una entrevista que nunca fue publicada, pero que conservo en una cinta. Años después, al leer la entrevista de Kathleen Weathon[5], pude comprobar que, a

[4] *Derrida, Jacques*, La verdad en el arte, *Buenos Aires, Paidós, 2002.*
[5] *Kathleen Wheaton*, Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review, *El Ateneo, Buenos Aires, 1996.*

pesar de que las preguntas eran diferentes, sus respuestas habían sido las mismas. Hablaba de las máscaras, de los roles sexuales coyunturales, de su historia con el albañil. Me sorprendió descubrir que probablemente Puig había inventado a otro Puig para el público, y repetía años después al personaje que había sido para mí. La pregunta que me hice fue quién era él, en medio de un reportaje «construido», un producto de sí mismo, poniéndose la máscara de escritor y repitiendo sus propios lugares comunes, o si se colaba por los intersticios que le permitía su propio personaje.

En la entrevista de Wheaton (1989), el albañil y Puig se han transformado en personajes:

> «Simplemente edité nuestras conversaciones. Mi trabajo fue principalmente extraerle todo su material, darle ánimo para que hablara y se expresara. (...) Era irónico, porque su historia era sobre la pérdida de una casa; y por contarla se consiguió una casa nueva y mejor. Eso me hizo sentir muy bien. (...) Lo que compartíamos era el problema del padre..., del fantasma del padre. Sólo puedo contar una historia sobre algún personaje que sea reflejo de mis problemas más candentes. Creo que los personajes son vehículos de exposición. Sus voces están colmadas de claves ocultas, y me gusta escucharlas. Por eso trabajo tanto con diálogos. A veces lo que no dicen expresan más que lo que dicen. Mi voz no es la de la clásica tercera persona».

Este estilo deliberado de borramiento del narrador –aunque Puig diga «transcribí nuestras conversaciones» el interlocutor ha sido trasmutado– lleva a indagar, como afirma Graciela Esperanza[6] «el mecanismo que permite la invisibilidad de la transfiguración y también los motivos de la ausencia, sus 'consecuencias', su eficacia». La pérdida de la casa, que la grabación de las conversaciones con Puig le permite recuperar, restituir, asimila a Josemar a la Japonesa, una de las voces de *El lugar sin límites* de José Donoso, que para que el patrón del pueblo le regale una casa, la del prostíbulo, acepta ejecutar para él un «cuadro plástico» nada menos que con la Manuela, un travestí –pero finalmente un varón–, de cuya unión nacerá la Japonesita.

El relato masculino

En 1976, el director mexicano Arturo Ripstein llamó a Manuel Puig para encargarle que escribiera un guión sobre *El lugar sin límites*. Sin duda

[6] *Graciela Esperanza,* Manuel Puig. Después del fin de la literatura, *Buenos Aires, Norma, 2000.*

había vínculos a través de otros. Donoso conocía a Juan Goytisolo, a quien Néstor Almendros, compañero de estudios de Puig en Roma en 1956, le envió el manuscrito de *La traición de Rita Hayworth* y Goytisolo a su vez la hizo participar del premio Seix Barral de Novela Breve.

Dejemos hablar a Puig: «Yo dije 'no', yo no quiero que Donoso me diga 'hiciste picadillo lo mío', pero Ripstein insistió, 'por favor, antes de contestarme, vuelve a leer la historia (...)' ¿Por qué me sentí cómodo esta vez? Porque no tenía que mutilar. Pero después pensé que también era porque el material que me ofrecía Donoso no era realista, era de personajes esperpénticos, *largest than life*. Entonces dije 'ah, qué bien, siento un gusto por narrar algo no realista', pero cuando es en términos cinematográficos»[7].

La anécdota se completa con las razones por las cuales su nombre no figura como autor del guión: al cambiar el director del Banco Nacional Cinematográfico, la película corría el riesgo de ser censurada. Ahí fue cuando Puig pidió que quitaran su nombre. El autor, como el narrador en las novelas de Puig, desapareció literalmente[8]. En lo que a mí respecta, me interesa seguir la zigzagueante línea que hace que el mismo Puig crea que no hubo alteraciones, cuando en realidad el producto Ripstein-Puig cambia decididamente rasgos de los personajes y algunas acciones y con ello el significado.

Para Donoso, *El lugar sin límites* es el infierno y, en todo caso, el prostíbulo, que tiene una localización real en su memoria. En una larga entrevista que grabé con Donoso en 1985, al hablar de esta novela, decía «fíjate que era algo que había que sacarse, un fantasma que uno no deja de tener. La homosexualidad es un fantasma que la mayor parte de los hombres tienen aunque no lo confiesen».

Como en la novelística posmoderna, que por cierto contribuye a inaugurar, en *El lugar sin límites* no hay arquetipos. Es el mundo de lo híbrido, pero que no lo parece. La Manuela, el bailarín que un día llega al pueblo para amenizar una fiesta, no es la única que no es lo que quiere ser, son todos los demás que son lo que no quieren ser o lo que aparentan ser. Donoso, en una interpretación de su propia obra, la explica como una rebelión contra el mundo burgués, «una profunda rebelión, no una rebelión anecdótica contra la anécdota del mundo burgués, sino contra la esencia. Un mundo donde se juega con las cartas marcadas. Entonces yo en *El lugar sin*

[7] Manuel Puig, Semana de autor, *Ediciones de Cultura Hispánica, AECI, Madrid, 1991. Edición al cuidado de Juan Manuel García-Ramos.*

[8] *José Amícola, en un trabajo de próxima publicación y que tuvo la amabilidad de permitirme consultar, analiza ciertos vínculos entre la novela de Donoso y el filme Puig-Ripstein.*

límites no acepto las marcas de las cartas. (...) Allí nadie cree en su disfraz, pero de alguna manera todos están condenados a él. Eso es el infierno: estar condenados».

La Manuela de Donoso es un personaje cuya subjetividad es puro lenguaje interior, casi sin diálogo, y la ambigüedad entre el miedo y el deseo queda a cargo del lector. Pancho, en cambio, el hombre de sus sueños, aquél que alguna vez la maltrató y quizá por eso la hizo sentir mujer, es monolítico, y su resquicio es la atracción ocasional por la Manuela. El machismo está a cargo de Pancho, mientras que don Alejo aparece como el símbolo patriarcal, el significante hombre vacío, que solamente extrae placer del voyeurismo.

En la versión Puig/Ripstein, *El lugar sin límites* es el exceso de ese *macho* (Pancho) que en el inconsciente él mismo desea que lo vuelva femenino. Como Josemar a sus enamoradas fantasmáticas, y en una inversión suprema, la Japonesa hace hombre a la Manuela.

Las diferencias son visibles: mientras que en la novela la Japonesita no sólo es virgen sino que carece de rasgos obviamente femeninos, en la película ostenta caderas y pechos abundantes y bien marcados. La Manuela, en el filme, de entrada se autocalifica como mujer: «qué nerviosa estoy». Cuando encuentra su vestido rojo, hay un diálogo y no un monólogo interior, como sí ocurre en el texto de Donoso. Pero probablemente estas diferencias nos enfrenten no solamente con la distancia entre los dos lenguajes, el literario y el cinematográfico, sino también con el haber trasladado la escena a una sociedad de machismo más arraigado, como la mexicana.

El exilio de Donoso y de Puig los hace coincidir en México, aunque la novela de Donoso, escrita en México, claramente reproduce la austeridad de un pueblo chileno. El filme Puig/Ripstein, en cambio, introduce el colorido de la estética mexicana, la lengua llena de eufemismos –*viejos* por *hombres*, por ejemplo, *jotón* por *maricón*– a la vez que exacerba las escenas del baile de la Manuela, convirtiéndolas casi en cuadros plásticos válidos en sí mismos.

A Donoso no le gustó el filme. Donoso le dijo a Puig «no me gusta», «no la siento muy mía». Cómo habrá sido para Donoso ver sus propias fantasías exacerbadas por la imagen. Su estética del exceso ya estaba satisfecha con el vestido de volados de la Manuela, «no la siento muy mía», y quien lo haya conocido admite la posible verdad de esta formulación.

El artificio del narrador, que convierte la elección del travestismo en una forma de sublimación –finalmente seducir por el arte, por la transformación– se convierte en el filme en una exhibición de lo que se desea y

no se tiene. La inclusión de *La leyenda del beso* en lugar de *El relicario*, como fondo musical para la escena del baile, añade un significado que no está en la novela de Donoso: el beso que descubre a quien lo recibe su posibilidad de ver, de quebrar la ceguera que le impide reconocer sus propios deseos.

En el filme, Pancho es el hombre humillado a quien la Japonesita descubre «llorando como una mujer», y su confusión sobreviene a causa del desprecio que don Alejo le manifiesta, comparándolo con la hombría de su propio padre. Otra vez el fantasma del padre, la pérdida del reconocimiento de quien debe otorgar la identidad sexual a través de la mirada. Se pone el miedo en el centro del problema: el miedo ilegítimo, el miedo de la Manuela, encubridor del deseo, y el miedo legítimo de la Japonesita, que no llega a convencer con su ser femenino al confuso Pancho.

Tanto la novela como el filme probablemente necesiten una lectura desde lo femenino, una lectura en la que los deseos reprimidos de la Japonesa grande y de su hija también sean rescatados de la violencia de la sociedad patriarcal. También ellas se enfrentan con su propio vacío, con su no-ser, que necesita de la confirmación del macho para verse dibujados con nitidez. «Estoy aburrida de tanto padrote, le dice la Japonesa a la Manuela cuando le propone vivir juntas, tú me cuidas y yo te cuido». Y finalmente también la Manuela se convierte en padre, padre de la Japonesita, en una tortuosa vuelta de la inversión presente en ambos textos. Creo que la historia, en ambas versiones, supera el mero hecho de lo sexual, convirtiéndose en la crítica a la violencia y el abuso de poder a todo nivel. Pero en Donoso tiene los matices del cuestionamiento de los roles, mientras que en Puig –que substituye y arma una versión literal sólo en apariencia, donde el texto de la letra es igual, pero no lo es el texto de la imagen– la decisión final encuentra un camino para la identificación a través de la muerte y del dolor de no haber sido lo que se anheló.

La verdad del símbolo

Jameson habla de la «inconmensurabilidad cualitativa»,[9] esa brecha entre la memoria vívida de un sueño, por ejemplo, y el vocabulario opaco y pobre que encontramos para transmitirlo. «Esta inconmensurabilidad entre lo particular y lo universal, dice, es un lenguaje en sí mismo en el que

[9] *Fredric Jameson*, Imaginario y simbólico en Lacan, *Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1995, p. 5.*

habitamos, y del cual emergen, necesariamente, todas las obras de la literatura y de la cultura».

Si las obras de arte son objetos intersubjetivos, los vínculos entre la novela de Donoso y el resultado a partir de la intervención de Puig/Ripstein ilustran un aspecto posible de esta intersubjetividad. Y siguiendo a Jameson podremos afirmar, entonces, que las motivaciones de Donoso o de Puig al crear estos personajes no sirven para la búsqueda de un significado escondido dentro del significado aparente y externo. Sus objetos tienen la inteligibilidad del gesto puro, y el proceso de su análisis debe ser transformado «en un proceso de restitución hipotética de la situación misma, cuya reconstrucción va junto con la comprensión»[10].

De ese modo, las coincidencias entre el contexto que rodea a Josemar y a los personajes de *El lugar sin límites*, y algunas intersecciones de estas historias con la historia personal de Puig, así como los intertextos de sus declaraciones, se reúnen en un único símbolo imaginario, correlativo de otros términos que lo limitan recíprocamente: los roles sexuales, la mirada del padre, la preferencia de la madre, la pérdida de la casa, la ausencia de satisfacción en la relación femenina con los *padrotes*.

La mirada arraigada

En un marco ideológico casi psicoanalítico, Puig habla de la mirada del padre[11]. La asimila a lo que llama «la mirada argentina» y dice de ella que es «particularmente crítica: analiza, juzga, exige como la de mi padre. Mi papá, en una época, logró paralizarme.» Y cuando su interlocutora le pregunta si su padre sigue perturbándolo, contesta que sí, que «su mirada está demasiado arraigada».

En el texto de Tomás Eloy Martínez que citamos al comienzo, la confesión de Manuel, valientemente consignada –«quisiera ser una mujer y esperarlo en el zaguán con los rulos hechos»– se convierte en un elemento para añadir al símbolo. ¿Podremos pensar que se trata de una más de las máscaras del rostro que probablemente lo llevó a su interpretación del personaje central de la novela de Donoso, y a ese temor a dejar la huella de su nombre en los créditos del filme? Miedo a firmar quizá la historia más descarnadamente confesional, a través de los nombres: Manuel/Manuela, el ambiguo femenino ansiado y que nunca pudo

[10] *Jameson, obra citada, p. 9-10.*
[11] *Reina Roffé,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 573, mayo de 1998.*

lograrse sino a través de la fantasía y de la máscara de la escritura. El querer ser otro del bovarismo, seguramente trabajado en la profundidad del inconsciente, marcado a fuego por aquellas heroínas de la pantalla plateada con las que se amalgamó su niñez, por la brutal mirada de un padre típicamente argentino, por la búsqueda equivocada de ternura de una madre que lo eligió, como compensación de sus carencias, y no supo desprenderse de su hijo ni siquiera cuando éste estuvo convertido en cenizas.



Manuel Puig por Loredano


Boquitas Pintadas - Manuel Puig -
Editorial Sudamericana

Sobreescrituras. *La cara del villano* como el «espejo» en *Las Meninas*

Adriana A. Bocchino

«En la alucinante luz del espejo vi reflejada una muchacha,
cuyo rostro se insinuaba en la penumbra.»

Silvina Ocampo, «El impostor» (1948)

¿Qué pinta el personaje que se hace pasar por Diego de Velázquez incluido en *Las Meninas*? ¿Qué representa, cuando todavía podía confiarse en la posibilidad de representación, Velázquez en *Las Meninas*? El débil espacio que separa estas dos preguntas se arma entre la mirada del pintor incluido y la mirada de quien se dispone a mirar frente a la tela: inexorablemente, espectador y pintor se ven reunidos sobre la superficie de la representación de una escena lejana[1].

En el centro de la tela, frente a nosotros, sobre el fondo, entre otras telas representadas, hay un espejo y una puerta que abren un espacio en abismo: allí, borrosamente, en el primero, el reflejo del objeto a ser representado por el pintor incluido en la tela; en la segunda, la imagen de alguien que, al pasar, mira hacia el mismo lugar que todos miran, pero desde atrás, sin ser visto, sino sólo por quienes están delante de lo representado. El espejo apresa lo que está delante del cuadro atravesando el campo de lo que representa la tela de Velázquez hasta alcanzarnos: el espejo nos incluye en el fondo de la representación al mismo tiempo que, parece ser, somos el obje-

[1] *«En apariencia, –dice Michel Foucault– este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen [...] en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito».* Las palabras y las cosas. *«Las Meninas».*

to de la representación para el pintor incluido en la tela y el objeto de las miradas de todos los personajes del cuadro[2]. Dicen que la pareja reflejada en el espejo es la de los reyes españoles. No hay por qué creerlo. Puede ser cualquiera de nosotros, como el visitante que aparece por el fondo, reflejados en «la alucinante luz del espejo», pasando por delante.

En definitiva, *Las doncellas de la corte* interesa por ser uno de los primeros objetos artísticos desde el punto de vista semiológico que habla sobre sí y sobre el arte en la materialidad de su trabajo, quebrando con ello la tranquila convención de los géneros y la confiada residencia en una posibilidad de representación: la «imitación» de las figuras y a la vez la simultánea, pequeña, sutil, distorsión de los modelos, se instala en la reflexión teórica para hacer implotar, poco a poco, algunos logros de la modernidad reciente. El detalle manierista, tal como propuso hace tiempo Arnold Hauser, es la primera orientación estética ligada a un problema cultural que estima que la batalla entre la tradición y la innovación ha de resolverse por medio de la inteligencia[3].

Entre original y copia se instala un problema de autoridad, así como entre modelo y espectador. Indistinción y desjerarquización inician aquí el recorrido de una cierta tendencia de los artistas, cada vez más acentuada, a reflexionar sobre sus producciones en las propias producciones. La vanguardia histórica sería el punto más alto de esta tendencia: no sólo conformándose con saltar a los manifiestos sino invirtiendo en la sistematización académica para conseguir su legitimación y cerrar el círculo de una elite artístico intelectual que, finalmente, produce arte para entendidos.

El guión cinematográfico *La cara del villano* de Manuel Puig se publica ex profeso en 1985, puesto que los guiones existen sólo para ser leídos en pos de la producción de un filme, y en abierta polémica con Arturo Ripstein. El problema se radica en que Ripstein filma el guión de Puig, supuestamente, en *El Otro* pero no respeta del todo su versión –es decir la distorsiona–, y lo que parece ser lo peor del caso, no se hace cargo de la distorsión. La versión de Puig interesa en especial porque aparece como la adaptación –primera distorsión– de un cuento de Silvina Ocampo, «El

[2] *Es sabido que cada uno de los personajes que aparecen en* Las doncellas de la corte *refieren nombres propios que representan personajes históricos con existencia real, incluso las borrosas imágenes reflejadas en el espejo, pero prefiero, porque es lo que me interesa, la ambigüedad del juego teórico que se pone allí en escena. Para seguir en detalle esta puesta en escena resulta imprescindible releer el capítulo citado de* Las palabras y las cosas *de Foucault como bastidor de este trabajo.*

[3] *Arnold Hauser.* Historia social de la literatura y el arte. *T.2, «El concepto de manierismo». P. 11.*

impostor», que a su vez propone como materia narrativa, precisamente, cierta distorsión/deslizamiento –psicológica, fantástica, lingüístico-escrituraria– entre los personajes narrados. Sin duda, el guión podría considerarse un texto marginal dentro de la producción puigueana pero, incluso, en su y por su marginalidad, en tanto guión y en tanto producción no demasiado reconocida, resulta relevante. Y a ello debe sumarse que, insólito en las publicaciones de Puig, incluye un breve prólogo de su autoría que permite leer una estética, una concepción del hecho artístico, en un detalle, tal como lo permite el 'espejo' en *Las Meninas* de Velázquez.

Si las vanguardias habían intentado sistematizar los problemas derivados de la preocupación por la representación, el gesto posmoderno de Puig vuelve sobre ciertos pivotes, dificultosamente conseguidos por las primeras teorías de la literatura, para deconstruir en el detalle banal toda posible arquitectura consolidada. No le importa demasiado la posibilidad o no de representación sino que hace de ella una apuesta de desenfado y caricatura frente al *establishment* intelectual: se apropia, para la distorsión, de un relato de la alta cultura de una de las más prestigiosas escritoras argentinas que trata, en la alta cultura, en términos que no son los de Puig, de cierta distorsión que él, a su vez, *aggiorna* paródicamente ya desde el título.

La cara del villano, con nombre de radionovela o telenovela mexicana, en clave *Boquitas pintadas* dentro del propio imaginario de Puig, o «cinta» del Hollywood de los 40 subtitulada en México[4], es un guión, es decir un esquema, una copia distorsionada por las exigencias del género, de un supuesto cuento original llamado, paradójicamente, «El impostor». Guión, esquema, copia distorsionada, que se publica, con pelos y señales, convirtiéndose en la «verdadera» versión de cierta película llamada, paradójicamente, *El Otro*. Cuento, guión, película que, con sutiles distorsiones, pone en escena una historia de la distorsión. Nunca podremos tener en claro dónde está el original, dónde el verdadero personaje traicionado, porque no se puede distinguir quién es quién en el intercambio. Y siempre, en todos los casos, para intranquilidad del apacible espectador, habrá un espejo que devuelve un reflejo borroso, incomprensible, casi innecesario a los fines del

[4] *Silvia Oroz dice a propósito de Puig y su relación con el cine: «Le gustaba crear suspenso sobre alguna 'preciosidad' que estuviera por llegar a sus manos y sobre la cual no pasaba información. Habíamos dividido nuestros programas en tres categorías: 1.* Film *eran las películas de autor que nunca veíamos; 2.* Cintas *eran los buenos melodramas americanos, argentinos, mexicanos y españoles; 3.* Vistas *eran los excelentes melodramas repudiados por la crítica, tales como* Hipócrita. *En general eran mexicanos, españoles y argentinos. Las denominaciones 'vista' y 'cinta' venían del vocabulario usado por las clases bajas de la Argentina de los años 40». «Amores y cine: recuerdos desordenados» (1997). Págs. 39-40.*

desarrollo anecdótico, un espejo que lo involucra en el juego de imposturas, lo pone en el lugar del Otro, le asigna la cara del villano.

Como dije, *La cara del villano* viene acompañada de un breve prólogo del mismo Puig que resulta extraño en un doble sentido: por una presencia no habitual a sus publicaciones pero, además, por el carácter ensayístico. En esta línea, se pronuncia en definiciones terminantes respecto de su producción, literatura y cine, los modos de la literatura, original y copia, reescrituras, versiones, adaptaciones, firma de autor, apropiación y traducción. En definitiva desarrolla, brevemente pero con contundencia, su concepción acerca del hecho estético en todo el trayecto, desde el lugar de producción al de reproducción y, entonces, de distribución y *marketing*[5].

[5] *Transcribo a continuación, por tratarse de un texto de poca difusión, los párrafos de dicho prólogo que resultan más interesantes al respecto: «Vivir en un pueblo de la Pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte [...] Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? [...]. Pág. 7.*

En Italia ciertos críticos y teóricos del cine habían intentado extraer un dogma, una serie de principios que manejaban como cachiporras contra todo lo que fuera cine diferente al que promulgaban Zavattini y sus seguidores. Ante todo querían, y con toda razón, salir de las fórmulas hollywoodianas para intentar un cine más inquieto intelectualmente [...]. Pero esa operación los llevaba a un error grave: una de las características principales de Hollywood era el cuidado de la armazón narrativa, y dado que para esa nueva óptica crítica todo Hollywood era sinónimo de cine reaccionario, pues saber narrar resultaba un rasgo reaccionario. Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos o de pièce-à-ficelles *[...]. Pág. 8.*

De modo que no sólo saber narrar era reaccionario, el cine de autor también [...] el año ′56 fue además el de mayor crisis para los teóricos del neorrealismo [...]. El gran público, la clase baja, la clase trabajadora, que en Italia tenía pasión por el cine, no entendía ese cine que aparentemente le estaba dirigido [...]. Pág. 9.

Yo estaba con el corazón dividido. Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia; pero me gustaba también el cine bien contado, que parecía exclusividad de los reaccionarios. A todo esto me debatía con mis primeros guiones, que no conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood [...]. Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar [...]. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba. El cine exige síntesis y mis temas exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles [...]. Pág. 10.

Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso El lugar sin límites. *De entrada dije no, pero Ripstein insistió y volví a leer el texto. Se trataba de un cuento largo más que de una novela [...]. Ya ahí me sentí mucho mejor, y del buen entendimiento con Ripstein surgió otro proyecto que yo mismo propuse: la adaptación de un cuento de la argentina Silvina Ocampo,* El impostor, *para el retorno al cine del productor Barbachano Ponce [...]. Ambos relatos eran alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos.*

Lo que dice la crítica sobre la producción de Puig en cuanto a reescritura, lectura, traducción, calco, apropiación, reciclaje –desde la escena de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, copiando en figuritas las imágenes de sus actrices preferidas; la recolección de materiales de desecho por parte de Ana en *The Buenos Aires Affair* para hacer objetos de arte; el relato de las películas, calcadas de Hollywood, que Molina hace a Valentín en la cárcel de *El beso de la mujer araña*; la acumulación de chismes, cartas, entredichos, boleros, tangos, títulos de películas, historias insertadas, en cada uno de sus libros– aquí se dice en lo explícito. Y además, resulta sintomática la intencionalidad en la publicación del guión puesto que funciona de manera práctica como expansión de aquella propuesta: por un lado, está la corrección de la historia de Ocampo; por el otro, la traducción genérica; por otro, la adaptación distorsiva; finalmente la decisión de borrar los límites entre un original y las posibles diferentes versiones, siempre y cuando quede a resguardo la firma de autor en cada distorsión.

Si la intertextualidad[6] se ha transformado en uno de los problemas más interesantes de las últimas elaboraciones teóricas, Puig resuelve el tema mediante lo que he llamado en otro lugar una «escritura travesti»: lo que importa es la muestra, el paso de esa escritura que se muestra en el vestirse y desvestirse, transformarse, borrando toda jerarquía, incluso parodiándola, siempre y cuando quede en pie la firma de autor[7]. Esta cuestión resul-

Mis novelas, por el contrario, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad, de ahí su para mí imperativa naturaleza analítica. La síntesis, en cambio, va bien con la alegoría, con el sueño [...]. Pág. 11.

Examinando lo que va quedando de la historia del cine encuentro más y más pruebas de lo poco que se puede rescatar de los intentos de realismo, en los que la cámara aparece resbalar por la superficie, sin lograr pasar a otra dimensión que no sea la de un realismo fotográfico, de sólo dos dimensiones [...]. ¿Pueden el cine y la televisión terminar con la literatura, con la narrativa para ser más específicos? [...] se trata de dos lecturas diferentes. En el cine la atención se ve requerida por tantos puntos de atracción diferentes que resulta muy difícil, o directamente imposible, la concentración en un discurso conceptual complicado [... Pág. 12] en cambio, la concentración que permite la página impresa da margen al narrador a otro tipo de discurso, más complejo en lo conceptual especialmente. Además el libro puede esperar, el lector puede detenerse a reflexionar, la imagen cinematográfica no.

En conclusión, hay historias que sólo la literatura puede abordar, porque los límites de la atención del lector así lo determinan». Pág. 13.

Para seguir la trayectoria del cine a la literatura en el caso Puig resulta significativo leer, del mismo Puig, ciertos textos de Bye-Bye Babilonia *(1984), el prólogo de* I sette peccati tropicali *(1990) y* Los ojos de Greta Garbo *(1990) que incluye, además, «El fin de la literatura» como una versión del prólogo citado, junto a las entrevistas realizadas por Saúl Sosnowski (1973), Nora Catelli (1982) y Jorgelina Corbatta (1983). Imprescindible, de Sandra Lorenzano (coord.),* La literatura es una película *(1997).*

[6] *Al respecto puede verse el ya no tan nuevo pero igualmente excelente artículo de Manfred Pfister. «Concepciones de la intertextualidad» (1994).*

[7] *En «Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig». (2001).*

ta fundamental a la hora de pensar una inscripción estética posmoderna para Manuel Puig.

Entre tanto, es importante notar que en el prólogo Puig sólo menciona el texto de Silvina Ocampo como una referencia lejana y coyuntural («del buen entendimiento con Ripstein surgió otro proyecto que yo mismo propuse: la adaptación de un cuento de la argentina Silvina Ocampo, «El impostor», para el retorno al cine del productor Barbachano Ponce») y no alude, en ningún momento, a las modificaciones introducidas. En este sentido, hay que decir que las diferencias son notables y casi innecesarias para convertir «El impostor» en un guión, por lo que se observa una intencionalidad paródica consciente que queda sin explicar. En definitiva, el supuesto original resulta una cuestión sin importancia. Ahora bien, puesto a ensayar Puig no expone su elección ni su método de apropiación ni las formas de la distorsión sino otra cosa.

Las primeras preguntas rondan el por qué de este cuento, de las variaciones temporales, el escenario, el tipo literario: sólo se mantienen los nombres y perfiles de los personajes principales pero en cuanto a los secundarios se varían nombres, señas particulares y hasta hay alguno, María Linares, que revive respecto del supuesto original. Mientras *La cara del villano* inicia la narración con la invitación del Viejo Heredia a un viejo amigo de la familia, Tabares, a visitar la estancia «Los Cisnes», en «El impostor» –el supuesto original– la narración se inicia en el punto en que el visitante llega y se ha producido un accidente. Es decir, el relato de Ocampo empieza sólo cuando en el guión de Puig ya estamos frente al recuento de lo que lee Tabares en un cuaderno encontrado en la recámara de Armando, junto a bocetos de un «tigre abalanzándose sobre un cordero con fisonomía humana». En tanto en «El impostor», el cuaderno, que en realidad es un «diario», es descubierto hacia el final por el visitante, allí llamado Sagasta, en *La cara...* tenemos conocimiento de este material desde el principio. La imagen que funciona como telón de fondo en «El impostor», la reproducción de Delacroix de una pelea entre un jaguar y un tigre, se transforma en *La cara del villano* en «un tigre abalanzándose sobre un cordero» dibujados por Armando, según diferentes bocetos. En tanto en «El impostor» el *déjà vu* se explica a través de sueños vueltos realidad y desdoblamiento esquizofrénico en la escritura del diario, en *La cara del villano* se explica como desdoblamiento siempre escriturario por el proceso de construcción de la ficción. Podría decirse que, en el caso de Puig, se trata de una reproducción fictiva del proceso de recopilación, intertextualidad y montaje, tal como se produce en sus propios textos, a través de los personajes, entre los cuales el lector, por el fondo de intertextualidad en primer

lugar con «El impostor» de Silvina Ocampo, entra en el juego, participando del mismo *déjà vu* que los personajes, a través de la lectura redoblada del diario de Luis. Para complicar las cosas, habrá que recordar que lo que se llama «diario de Luis» resulta ser de Armando y a su vez es leído por Tabares, incluido en el guión desde el principio junto a la proliferación de bocetos que componen y recomponen, continuamente, los lugares de Luis y de Armando.

Seguir la historia lineal, tal como está planteada en «El impostor», hubiera sido más sencillo en una adaptación, siempre y cuando nos estuviéramos moviendo dentro del mismo tipo literario. Otros cambios, incluso, resultan inexplicables: el de caballo ciego en «El impostor» transformado en perro ciego en *La cara...*; la cuestión amorosa, que aparece avanzado el relato en el cuento de Ocampo, en *La cara...* se plantea desde la primera escena; las reflexiones finales de Sagasta se convierten en relectura minuciosa en Tabares, aportando el marco policial a la historia de Luis y Armando y reconvirtiendo así la presencia del visitante en un personaje cercano al detective. En *La cara...* el enigma está resuelto desde el principio. En «El impostor» se resolverá al final en una especie de moraleja según las «Consideraciones de Rómulo Sagasta». En tanto en «El impostor», *el otro* no tiene nombre sino hacia el final, en *La cara...* lleva el nombre de *Luis* desde el comienzo. En el relato de Ocampo, María murió de amor hace cuatro años, en el guión sólo intentó suicidarse, sin que se logren elucidar las consecuencias del intento para, en el final, saber que se trata de la esposa del taxista que llevó a Tabares hasta la estancia. El Sagasta de Ocampo llega cuando una muerte se ha producido: desentrañamos el saber de la lógica del cuento porque, sólo en el final, se nos revela el cuaderno donde estaba escrito. *La cara del villano*, por el contrario, anuncia el diario desde el principio. El problema de Sagasta estará en saber si existió el supuesto autor de ese diario, Luis Maidana, y si hubo duelo, o si Armando fingía ser otro personaje en la escritura: la hipótesis es la del desdoblamiento esquizofrénico y el suicidio como un crimen contra otro donde la víctima resulta ser el asesino. *La cara...* acepta el desdoblamiento de Armando pero le pone cuerpo y voz a un Luis real que viene después de cinco años, exitoso y casado y que, aun así, se reencuentra con María Linares y hace el amor con ella en la recámara de Armando bajo el «dibujo en la pared del tigre y el cordero con fisonomía humana» que se disuelve e intercambia los rostros de Luis por el del Armando definitivamente.

En tanto la narración de Silvina Ocampo parece mantenerse, hasta las consideraciones de Sagasta, en el nivel de la literatura fantástica, el guión de Puig lo hace siempre en el de la interpretación psicológico-policial. No

importa tanto la muerte de Armando sino cómo, desde el punto de vista psicológico y según la construcción de pistas que permite seguir la escritura del diario, se llega a esa muerte. No sólo hay cambio de registro genérico, del cuento al guión, sino también del tipo literario, del fantástico al psicológico-policial. La presencia del diario, una cierta escritura íntima, personal, secreta, que se nos revela en términos de complicidad en el guión de Puig, resulta ser el punto clave de diferenciación. Podría decirse, entonces, que se elige este cuento fundamentalmente por la distorsión y se hace de ella, y no de la historia de superficie, la materia de la adaptación: más que las historias de Armando y Luis, que también están, lo interesante va a residir en la distorsión de la escritura que se dice en el modo de apropiarse del elemento clave, el diario, la escritura del diario y allí el problema de autor.

Volviendo entonces al prólogo, es relevante que en ningún momento Puig aluda a estos cambios tan radicales a pesar de estar definiendo con ellos su concepción estética. ¿Qué es lo que le preocupa, entonces, y lo lleva a exponer su concepción del hecho artístico por otros medios sin aludir a aquéllos? Puesto a ensayar, el objeto del prólogo son las «molestias» que le provocan las distorsiones de Arturo Ripstein que éste no reconoce como propias. ¿Qué significan en la concepción artística de Puig –hecha del placer de la copia, la apropiación, el calco distorsionado– estas molestias? ¿Qué relación hay entre original y reescrituras? ¿Cuál es el original para Puig? ¿Y por qué el problema resulta ser el hacerse cargo de las distorsiones?[8].

Es evidente que el guión de Puig es un original otro que el de Silvina Ocampo pero el mismo Puig no acepta el de Ripstein porque el director de cine no ha puesto su firma. En definitiva, parece no haber necesidad de propiedad en la escritura pero sí en la firma de autor. Lo que da validez a una escritura es la firma de autor y no las reescrituras a que toda escritura se verá sometida indefectiblemente. No importan los cambios pero sí firmar lo producido: en todo caso, si Ripstein no entendió esto no entendió lo planteado en el guión de Puig a nivel incluso de la historia entre Armando y Luis. Si para las vanguardias hacer del arte una praxis vital equivale a borrar la propiedad, para Puig, escritor posmoderno, como para un artista

[8] *«Ripstein logró filmarla en 1984, con otra compañía productora, y el resultado fue una triste sorpresa para mí [...] fue un disgusto para mí ver en la pantalla mi nombre como único responsable del guión del* Otro *(título definitivo de* El Impostor*), cuando habían sido introducidos, sin la menor consulta, modificaciones que desvirtuaban mi texto totalmente. Una experiencia muy negativa para mí. Pero ahora el lector puede juzgar mi trabajo directamente, nueva oportunidad de comunicación que va a merecer un nuevo título, el tercero y definitivo en lo que a mí respecta».* La cara del villano. *Pág. 14.*

del manierismo, la reflexión sobre una forma de la copia, producida como original y asumida como propia, es fundamental.

Así como el espejo de Velázquez en *Las Meninas* nos pone ante un nuevo sentido del arte, el prólogo a *La cara del villano* nos pone frente al objeto artístico como reproducción, banal o *kitsch* o *camp* si se quiere, pero siempre diferente, en la era de la reproductibilidad técnica y en serie. Reescritura, copia, calco, apropiación, lo único que queda es la firma de autor como marca de identificación y distinción. Así como las latas de sopa *Campbell* o las cajas de jabón *Brillo Lux* o las seriadas fotos de Marilyn, sutilmente distorsionadas por Warhol, valen por la firma Warhol, a Puig le interesa que la marca Puig quede en claro en la apropiación, tanto sea sobre un objeto de la alta cultura o uno de la cultura popular. Lo que importa es la diferencia, marcar la diferencia cifrada en la firma de autor, mostrarse en la diferencia. Ya nunca más habrá un original sino distorsiones, apropiaciones, imposturas, una parodia vacía permanente en donde el juego estriba en mostrarse y, en esa muestra, reconocer la marca. La marca es aquí el nombre de autor.

«La cuestión de la visibilidad extrema que remite al problema de la pose», atribuida a muchos de los personajes de Puig[9], se convierte en esta ocasión en la marca de constitución de la subjetividad autoral. Podría decirse, la mirada del pintor que se hace pasar por Diego de Velázquez en *Las Meninas* de Diego de Velázquez. La naturaleza doble de los personajes, que signan varias de las producciones de Puig, se recrea no sólo en la apropiación del texto de Ocampo que narra la naturaleza doble de un personaje sino a través de los desdoblamientos de la escritura que sólo puede tener como marca de diferenciación la firma de autor.

«Las cosas monótonas son las más difíciles de conocer.
Nunca nos fijamos bastante en ellas porque creemos que son
siempre iguales.»

Silvina Ocampo, «El impostor»

[9] *Dice Graciela Goldchluk en «Una literatura rara» (71-2), refiriéndose al personaje de Molina de* El beso de la mujer araña: *«La visibiliad extrema remite al problema de la pose, desdeñada como frívola y percibida (y perseguida) como amenaza, particularmente a partir del momento en que la constitución de las subjetividades se convierte en una cuestión de Estado. Molloy señala que si bien no toda pose finesecular remite directamente al homesexual [...] sí remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo* no masculino, *o por un masculino* problematizado».

Bibliografía

BOCCHINO, Adriana (2001). «Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig». *Materiales para la discusión* n.° 3. MDP: Moldava.

CATELLI, Nora (1982). «Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo melifluo», *Quimera* n.° 23, septiembre, pp. 22-25.

CORBATTA, Jorgelina (1983). «Encuentros con Manuel Puig», *Revista Iberoamericana* n.° 123-124, abril-septiembre, pp. 591-620.

FOUCAULT, Michel (1984). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

GOLDCHLUK, Graciela (1997). «Una literatura rara», *La literatura es una película*, pp. 61-74.

HAUSER, Arnold (1976, 13ª). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.

LORENZANO, Sandra, (coord.) (1997). *La vida es una película*. México: UNAM

OROZ, Silvia (1997). «Amores y cine: recuerdos desordenados», *La literatura es una película*, pp. 39-42.

PUIG, Manuel (1985). *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.

— (1990). *I sette peccati tropicali*. Milán: Mondadori.

— (1993) *Los ojos de Greta Garbo*. Bs.As.: Seix Barral.

— (1993). *Bye-Bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París* publicadas en *Siete Días Ilustrados* 1969-1970. En *Estertores de una década. Nueva York '78*. Buenos Aires: Seix-Barral.

PFISTER, Manfred (1994). «Concepciones de la intertextualidad», *Criterios* n.° 31, La Habana, pp. 85-108.

SOSNOWSKI, Saúl (1973). «Entrevista», *Hispamérica* n.° 3, pp. 69-80.

Los vídeos de Manuel

Ítalo Manzi

Manuel Puig y yo nos conocimos en París, en 1958, en la Ciudad Universitaria. Yo había llegado en diciembre de 1957 y pronto me hice amigo de un cubano llamado Germán Puig que estudiaba en la IDHEC[1]. Germán y su mujer Adoración, cuando fueron conociendo mis gustos en materia de películas, solían compararme con un amigo muy querido de ellos, un cierto Juan Manuel Puig que había vivido algunos meses en París y que en esos momentos estaba en Roma estudiando cine.

En febrero de 1958, el susodicho Juan Manuel viajó de Roma a Londres y pasó dos días en París. Germán y Adoración hicieron las presentaciones del caso y los cuatro almorzamos en el restaurante de la Cité.

Sería bonito decir que entre Manuel y yo hubo una simpatía mutua que sentó inmediatamente las bases de una preciosa amistad. Sucedió lo contrario: nos detestamos profundamente. Me cayeron mal su estilo y su amaneramiento acentuado ex profeso. Y le cayeron pésimo mis actitudes que, como escudo contra mi timidez, resultaban pretenciosas y pedantes.

Sea como fuere, al final del almuerzo, los otros Puig nos dejaron solos y, a pesar de la mutua aversión, comenzamos a hablar de cine, del que habíamos visto, del que veíamos, del que queríamos ver, sobre todo de los «filmes viejos». No le oculté mi desinterés por las estrellas de Hollywood y no se produjo ningún escándalo; al contrario, hablamos más detenidamente de las estrellas de otros países. Fuimos a la Cinemateca que entonces estaba en la rue d'Ulm; vimos la *Ana Karenina* de Greta Garbo que ya conocíamos, pero no se nos había presentado una perspectiva mejor.

Como Manuel venía de Italia, le hablé de Elsa Merlini, que había descubierto en Buenos Aires en una película reciente, *Camarera bella presencia se ofrece*[2], y en otra antigua, *Una aventura en Florencia*[3]. Le comenté

[*] *Las cartas de Manuel Puig han sido reproducidas con la autorización de Carlos Puig.*

[1] *IDHEC : Institut des Hautes Études Cinématographiques. No obstante el mismo apellido, no había ninguna relación de parentela entre Germán y Manuel Puig.*

[2] Camarera bella presencia se ofrece (Cameriera bella presenza offresi) *(Italia 1951, Dir.p. Giorgio Pàstina, con E. Merlini, Isa Miranda, Vittorio de Sica, Gino Cervi, Alberto Sordi, Giulietta Massina, Aldo Fabrizzi, los tres hermanos De Filippo, etc.).*

[3] Una aventura en Florencia (Ginevra Degli Almieri); *(Italia 1935, dir. p. Guido Brignone, con Elsa Merlini y Amedeo Nazzari).*

que pocas veces había visto a una actriz tan insólita, tan fuera de serie, que parecía abordar trágicamente las escenas cómicas y tomar en broma las más trágicas. Le pregunté si la conocía. Los ojos de Manuel brillaron. Sí, conocía a la Merlini, uno de los pilares del teatro y una de las estrellas más populares del cine italiano de los años 30. Manuel la había visto en algunas películas y lo había fascinado. También la había visto personalmente en una calle de Roma. Elsa debía atravesar una avenida por donde la circulación era intensa. Llevaba dos perritos en sus brazos. Intentaba avanzar, luego retrocedía. Todo era muy dramático pero Manuel me confesó que, cuando vio esa escena, no pudo contener las carcajadas.

Cuando me separé de Manuel esa tarde no sabiendo ni importándome si iba a volverlo a ver, más allá de la antipatía, sentí algo muy especial: el haber encontrado no sólo a una persona con quien pude compartir mi fascinación por Elsa Merlini, sino una persona que la había visto de cerca, aunque sólo fuera cruzando la calle y con perritos.

En Pascuas nos volvimos a ver en Londres, y durante el verano, en Estocolmo, donde yo residía desde hacía algunos meses. Desaparecidas las primeras impresiones, fue un placer volvernos a encontrar. Aunque el cine seguía siendo el tema principal, hablábamos de todo: ópera, zarzuelas, literatura, sexo, la familia, los amigos comunes, la Argentina... En un teatro de Estocolmo se representaba *Mesas separadas* (*Vid skilda bord*), la pieza de Terence Rattigan, con Inga Tidblad, que bautizamos «la Mecha Ortiz sueca»[4]. Mientras tomábamos sol en las afueras de Estocolmo, no sé por qué le comenté que en sueco «libertad» se decía «frihet». Manuel exclamó: «entonces Libertad Lamarque es Frihet Inseglet» (a partir del *Séptimo sello* de Bergman [*Det sjunde inseglet]* ; inseglet=el sello=la marca=Lamarque). Desde ese momento, la actriz fue para nosotros definitivamente Frihet Inseglet, y nunca más la llamamos de otra manera. Manuel solía admirarla mucho, pero otras veces no la soportaba «por petisa y chusma».

A principios de 1960, el retorno de Manuel a Buenos Aires coincidió con el mío. Ya se habían limado todas las asperezas y nos buscábamos para contarnos nuestras últimas vivencias en materia de cine. Aprendí mucho de él sobre el mundo cinematográfico italiano, británico y, más tarde, mexicano. Por mi parte, le hice conocer mejor a las estrellas del cine alemán. Manuel sabía, por supuesto, quiénes eran Zarah Leander, Marika Rökk, Marta Eggerth o Kate de Nagy. Pero había mucho más. Desde que a los 13

[4] *Inga Tidblad, gloria del teatro y del cine suecos, había actuado en* Frenesí (Sången on den eldröda blomman *–«El canto de la flor escarlata»–), 1934, dir.p. Per-Axel Branner, una de las pocas películas suecas estrenadas en Buenos Aires en la década del 30.*

ó 14 años osé entrar en el cine *Lorraine* de la calle Corrientes, que exhibía exclusivamente cine alemán, fui atesorando un pequeño bagaje cultural a ese respecto. Le hablé a Manuel de la suerte que tuve el primer día que pisé el *Lorraine*. Daban *Mazurka*[5] de Willi Forst, con Pola Negri, melodrama que para mí sigue siendo una de las mejores películas de la historia del cine. Le hablé de *El Congreso baila*[6], de *Café vienés*[7]. Le conté que las canciones, el ritmo, la ligereza de esos filmes me habían impulsado a aprender alemán para entender mejor todo lo que se decía y cantaba. También Manuel, en los años 60, se puso a estudiar alemán y aprendió lo suficiente para gozar de los diálogos y las canciones. De todo esto surgió el segundo relato de *El beso de la mujer araña*. Manuel describe un filme imaginario pero que está basado por lo menos en cinco películas de antes y durante el Tercer Reich.

Hasta 1964, Manuel y yo no dejamos de estar en contacto; durante sus viajes sus cartas me llegaban sin falta cada dos semanas. Pero entre 1964 y 1968, nuestro contacto se cortó, no sé por qué. En lo que a mí se refiere, es un período en blanco; no recuerdo si pensé en él o si fui a ver a su familia, que había conocido y que me recibió siempre con afecto, con la finalidad de tener noticias.

En 1968 Manuel Puig reaparece en mi vida y en la vida de todos los demás como célebre escritor. El preámbulo fue la llamada telefónica de mi amigo Ernesto Pérez, actualmente periodista en ANSA (Roma) y entonces único y omnisciente vendedor de la librería *Fray Mocho* de la porteña calle Sarmiento. Ernesto me decía que en la revista *Mundo nuevo* había leído un capítulo de una novela que pronto iba a aparecer y que parecía escrito por mí «porque el autor habla de Louise Rainer de la misma manera como vos lo hacés». La novela era *La traición de Rita Hayworth* y el autor era Manuel Puig.

Sentí excitación y alegría pero no tuve tiempo de sentir otras cosas porque casi inmediatamente hubo otro llamado telefónico. Era Manuel. Esta vez había reaparecido para siempre. Como todo escritor que comienza a ser famoso, estaba rodeado de mucha gente. Pero yo pertenecía a su época anónima, nos veíamos a solas y nos carteábamos con asiduidad cuando no estaba en el país. En mi colección de viejas revistas encontró la ilustración

[5] Mazurka (idem) *(Alemania 1935, dir.p. Willli Forst, con Pola Negri, Ingeborg Theek y Albrecht Schoenhals).*

[6] El Congreso baila (Der Kongress tanzt) *(Alemania 1931, dir.p. Erik Charell, con Lilian Harvey, Willy Fritsch, Conrad Veidt, Lil Dagover y Paul Hörbiger).*

[7] Café vienés (Es war einmal ein Walzer) *(Alemania 1932, dir.p. Viktor Janson, con Marta Eggerth y Rolf von Goth).*

ideal para la primera edición de *Boquitas pintadas*, que modifiqué un poco, tal como Manuel lo reconoce en su dedicatoria. También halló entre esas viejas revistas casi todos los epígrafes que necesitaba para los diferentes capítulos de *The Buenos Aires Affair*. Más tarde, cuando debió exilarse, solía pedirme por carta que fuera a determinado barrio porteño y me fijara bien en el cruce de las calles y en los bares que había (para *El beso de la mujer araña*).

Se sabe que el cine es omnipresente en la obra de Manuel Puig. A veces resulta relativamente fácil identificar los filmes que lo inspiraron, otras veces no. Casi siempre pude descubrir las fuentes de inspiración, pero el propio Manuel se sorprendió de que hubiera reconocido, transfiguradas, la escena de Jeanette Mac Donald cantando para los soldados heridos en *Sueños de gloria*[8] o la escena del suicidio de Berta Singerman en *Cenizas al viento*[9], hacia el final de *Buenos Aires Affair*.

Manuel Puig hizo mucho por mí. Una larga conversación que tuvimos en México en 1976 fue la gota de agua que hizo desbordar el vaso y que me dio el coraje necesario para dejar la Argentina e irme a París, la ciudad donde siempre deseé vivir. En otro orden de cosas, cuando años más tarde decidí comprar un departamento en París y esperaba el otorgamiento de un préstamo, que al fin conseguí, Manuel, a pesar de su proverbial avaricia que podía llegar a extremos alarmantes para los demás y sobre todo para él mismo, se ofreció –poseo las cartas que lo atestiguan– a enviarme la suma necesaria que yo le reembolsaría mensualmente como si fuera a un banco.

En 1980 Manuel y yo estábamos instalados definitivamente, él en Rio de Janeiro y yo en París donde, al cabo de cierto tiempo, empecé a trabajar como traductor en la Unesco. Fue entonces cuando se produjo el descubrimiento que iba a revolucionar nuestras vidas así como la de muchos otros: el vídeo. Comenzamos a grabar y a coleccionar películas; no podíamos creer en lo que íbamos teniendo y en lo que podíamos tener. En cierto momento Manuel me dijo: «¿Te das cuenta?: ¡Tenemos la vejez asegurada!».

Poco después de mi primera videocasetera, compré una segunda para poder hacer yo mismo las copias. Manuel exultó cuando lo supo. Exagerando, o tal vez no, me escribió que esa noticia le había impedido dormir durante varias noches. Fuimos estableciendo una red internacional de cinéfilos, de locos como nosotros, interesados en filmes fuera de lo común.

[8] Sueños de Gloria (Follow the Boys, *EE.UU 1944, dir.p. Edward Sutherland, con Vera Zorina, Carmen Amaya, Marlene Dietrich, Orson Welles, etc.*).

[9] Cenizas al viento *(Argentina 1942, dir.p. Luis Saslawsky, con Berta Singerman, Olinda Bozán, Pedro López Lagar, José Squinquel, etc.)*.

Manuel tenía contactos con México, Italia, Austria, España y Suecia; yo con Francia, Argentina, Inglaterra y Alemania.

Recuerdo que al comienzo de nuestra colección Manuel había conseguido en un instituto germano de Nueva York una copia de *Mazurka*, la película que tanto me había marcado, y que también le entusiasmó. En préstamo me envió la *cassette* a París para que me la copiara, pero estaba en el sistema beta NTSC. En algunos laboratorios me cobraban una fortuna por la conversión. Me pasé semanas con la *cassette* de *Mazurka* entre las manos sin poder volver a ver el filme. Por suerte, la televisión alemana pasó la película y Bernd, nuestro contacto alemán, me envió una copia[10].

Cuando Manuel era solicitado para dar una charla en algún país de Europa, aceptaba con la condición de que lo pusieran en contacto con el coleccionista de *cassettes* más conspicuo del lugar. Supongo que no era fácil para los organizadores encontrar un coleccionista que rellenara nuestras condiciones. Porque no se trataba de obtener los filmes de los realizadores consagrados por los cineclubs y la crítica oficial. Esos filmes –fueran de Bergman, Buñuel, Renoir, Hitchcock, John Ford, Lubitsch, etc.– eran fáciles de conseguir y sin mucho esfuerzo pronto pasaron a formar parte de nuestra colección. La cosa era conseguir las obras de otros creadores que, a veces, eran superiores y más originales que ciertos filmes que llevaban desde hacía tiempo la «etiqueta de obra maestra». Sosteníamos que el vídeo había creado la necesidad de una reescritura de la historia del cine.

Manuel viajaba a menudo a Europa y si su destino era París, siempre se alojaba en mi casa, él y las *cassettes* que yo debía conservar o copiar. Luego transportaba todo a Río. En una ocasión –en metro y en bus, jamás en taxi– Manuel se fue al aeropuerto con 72 *cassettes*. La aduana brasileña lo detuvo y debió pagar una multa elevada.

Manuel complicaba las cosas porque no quería que utilizara *cassettes* vírgenes para sus grabaciones; también me enviaba cargamentos de *cassettes* usadas, a menudo demasiado usadas, para reutilizarlas, o si se prefiere, reciclarlas. Además, de ciertos filmes solía desear una sola secuencia. Por ejemplo, en lo referente a *La mujer de París*[11] de Chaplin, me pidió que en

[10] *En Río de Janeiro, tal como en todos los países de América exceptuada la Argentina, el sistema de vídeo era el NTSC. En Europa y en la Argentina se impuso el Pal o el Secam, que tenía otro paso. Manuel Puig compró en Europa un aparato para poder ver las copias que yo le mandaba. En cuanto al precioso material en NTSC, sobre todo de filmes mexicanos y norteamericanos, fue enviado poco a poco a Madrid donde nuestro contacto Antonio Sánchez tenía la posibilidad, en su propia casa, de hacer las transformaciones requeridas.*

[11] La mujer de París (A Woman of Paris) *(EE.UU 1923, dir.p. Charles Chaplin, con Edna Purviance y Adolphe Menjou).*

los 28 minutos libres en el medio de una cinta usada, le grabara únicamente desde la escena en que Edna Purviance hace sus maletas hasta aquélla en que Adolphe Menjou sale de un salón gesticulando. Como no había que desperdiciar ningún centímetro de cinta, la película *Giungla*[12], un pequeño mito personal de nosotros dos por Vivi Gioi y por ser una película de la Italia fascista que supuestamente transcurre en la selva brasileña, me llegó por trozos en cinco *cassettes* diferentes.

Para ese movimiento incesante a través del océano, era menester movilizar a un número cada vez mayor de «portadores benévolos» que hicieran el trayecto París-Río o Río-París. Manuel solicitaba el favor de azafatos y azafatas, de amigos, de empleados de editoriales. Por mi parte, yo cargaba a los amigos y colegas que hacían ese trayecto y que generalmente estaban contentos de poder conocer a Manuel Puig y obtener el ejemplar de alguno de sus libros con dedicatoria.

A mediados de los años 80 la maquinaria funcionaba perfectamente. Para ilustrar la situación, tomo al azar una página de una de las cartas que Manuel me enviaba, pero esas cartas necesitan una traducción porque, en lo relativo a cine, estrellas y filmes, utilizábamos una jerga personal que sólo nosotros comprendíamos:

«Río, 16 agosto 88

Querido Ítalo:

Llegaron tus cartas, qué bien lo de Antonio S. Y sus sjutton cassettes. Me acaba de llamar comunicándome que el domingo 14 estuvo Paco y le llevó los cassettes, pero no todos. ¿Qué me contás? Pero por lo menos va moviéndose la cosa y me grabó *Les anges du péché* con subtítulos para Dona Male, vía el coleccionista de Sabadell, que no sé si conocés. No tiene gran cosa pero por ahí saca a relucir curios.

Hablando de curios te ruego que pongas *The Magician* primera en la lista, a Dona Male le gusta Alice Terry, de quien un día espero ver *Mare Nostrum* con el inefable A.M. Y hablando de Dona Male te reclama la receta de la sopa de cebolla que nunca mandaste. Back to *The Magician*, ya me la mandaste pero en versión poco visible, así que espero ansioso esta otra ¡Gracias!

Te cuento de la reciente programación del *Baixo Leblon,* me habías advertido que *Lumières de Paris* era una afrenta a la viuda de López Arnau pero no creí que tan grave. Está horrenda pero quedé más encendido que

[12] Giungla *(Italia 1942, dir.p. Nunzio Malasomma, con Vivi Gioi y Albrecht Schoenhals).*

nunca de gula por la viuda de L.A. y por supuesto ahora el traguardo massimo es *Lola Montes,* seguida de *Amor de húsar* y *N. Di Salomè.* Es interminable esta mujer, y mejor no pensar en *La femme et le pantin.* El amigo de Antonio S. sabe con lujo de detalles su historia, incluido el acostón con Alfonso XIII. Yo hasta *Cisco Kid* quiero –siempre me deja insatisfecho esta mujer, pero interesado, nunca nunca la encontré bien del todo, pero cada vez me acicatea más. Según A. XIII tenía una cama fabulosa–. Le estoy mandando a Anonio S...¡*Tango*! Así que el número 18 que te haga será ese probablemente. Recibí la versión restaurada de *Lost Horizons* y lo que le habían quitado era footage de T. Mitchell y E.E. Horton, yo creí que las deficiencias de las dos historias de amor se debían a cortes y no era así. Completa me gustó menos que nunca, cursi hasta decir basta –Otra que doy de baja: *El destino se disculpa,* la damita joven creo que es lo peor que dio ese país–.

Por supuesto que te mandaré *Caballería del Imperio,* quiero completar el cassette con algo interesante para vos, actualmente está con *Cesar and Cleopatra,* que borraré ni bien llegue la versión con subtítulos para D. Male. Bueno, hoy va cortita, o no, esperá, mejor ...»

- «Antonio S. y sus sjutton cassettes». Antonio Sánchez, ya mencionado, era nuestro grabador de Madrid. «Sjutton» significa en sueco «17». Se trataba, pues, de 17 cassettes, pero el uso del sueco no era caprichoso porque en ese idioma, «sjutton» no sólo indica el número 17, sino que es una interjección correspondiente más o menos a «caramba » o «coño».
- «Dona Male» es la madre de Manuel. Yo comencé a llamarla así imitando al chófer brasileño que se dirigía a ella en esos términos. El inefable A.M. es Antonio Moreno, galán, entre otras, de Greta Garbo; era el actor que más hizo «perder la cabeza» a Manuel.
- «La viuda de López Arnau» es Conchita Montenegro, a quien le dedica prácticamente todo el párrafo. En efecto, Conchita Montenegro ocupaba para nosotros un plano primerísimo entre las «fuera de serie», a la misma altura que Brigitte Helm, Greta Garbo, Louise Rainer, Mecha Ortíz, Edwige Feuillère o Marlene Dietrich. «N. di Salomè» es una de sus películas que deseábamos en vano: *La nascita di Salomè*[13]. La *Lola Montes*[14] que se menciona, no es el filme de

[13] La nascita di Salomè (El nacimiento de Salomé) *(Italia 1940, dir.p.Jean Choux, con C.Montenegro, Armando Falconi y Julio Peña).*

[14] Lola Montes (ídem) *(España 1944, dir.p.Antonio Román, con C.Montenegro y Luis Prendes).*

Max Ophuls sino el de Antonio Román con la Montenegro. Manuel alude también a los filmes *Lumières de París*[15], *Amore di ussaro*[16], *La femme et le pantin*[17] y *Cisco Kid*[18].

- «Caballería del imperio». Era yo quien deseaba ansiosamente esa película que me hizo fantasear durante años y que de ninguna manera me desilusionó. Realizada por Miguel Contreras Torres en 1942, la acción transcurría en México a fines del siglo XIX. Miliza Korjus, la famosa soprano coloratura, retoma su papel de Carla Donner exactamente donde lo había dejado en *El gran vals*[19]. Para olvidar sus amores con Johann Strauss, decide atravesar el océano y hacer una gira por México. La protagonista era sin embargo Medea de Novara, princesa austríaca y esposa de Contreras Torres. También actuaban Emilio Tuero, Joaquín Pardavé y Pedro Vargas. Me dijo Manuel una vez : «¡Lo que hubiera dado por estar en el set durante la filmación de esta película! ¡Te imaginás! Esas dos locas juntas...» (se refería a Miliza y Medea).

En esta carta del 27 de marzo de 1989, después de contarme una serie de problemas ocasionados por la salud de su madre y por un juicio con un productor alemán, dice «Ahora pasemos a la alegría de vivir», es decir a las nuevas adquisiciones en materia de cassettes. Está contentísimo con mi próximo envío de dos películas con Mecha Ortiz : *Con las alas rotas*[20], que nunca había visto, y *El gran secreto*[21], que había visto de niño en Villegas y que llama ahora «El inmenso secreto». La «Ana Laura» que adoraba en teatro y que detestaba durante su período de estrellato a partir del 49, no es otra sino Tita Merello, cuyo verdadero nombre es Laura Ana Merello.

Desde mi instalación definitiva en París en 1980, cada dos años, en marzo o abril, solía volver a Buenos Aires. Un mes de vacaciones que

[15] Luces de París (Lumières de Paris) *(Francia 1938, dir.p. Richard Pottier, con C.Montenegro y Tino Rossi).*

[16] El último húsar (Amore di ussaro) *(Italia 1940, dir.p. Luis Marquina, con C. Montenegro y Luis Sagi Vela).*

[17] La mujer y el pelele (La femme et le pantin) *(Francia 1928, dir.p. Jacques de Baroncelli), con C. Montenegro y Raymond Destac.*

[18] Cisco Kid, un aventurero romántico (Cisco Kid) *(EE.UU 1931, dir.p. Irving Cummings, con C.Montenegro, Warner Baxter y Edmund Lowe).*

[19] El gran vals (The Great Waltz) *(EE.UU 1938, dirigida por Julien Duvivier, con Louise Rainer, Fernand Gravey y Miliza Korjus).*

[20] Con las alas rotas *(Argentina 1938, dir.p. Orestes Caviglia y Mario Soffici, con Mecha Ortiz y Miguel Faust Rocha).*

[21] El gran secreto *(Argentina 1942, dir.p. Jacques Rémy, con Mecha Ortiz y Georges Rigaud).*

comenzaba con una escala de diez días en Rio de Janeiro, en casa de Manuel. El rito se cumplió religiosamente hasta 1990. Este año no fue posible porque Manuel debía viajar brevemente a Japón y porque estaba en plenos preparativos de la mudanza a Cuernavaca. Habíamos decidido que yo viajaría a México en agosto donde me esperaban «un bungalow de star, piscina, chongos zamoranos (un postre mexicano que adoro) y cassettes en profusión».

El 22 de julio de 1990 murió Manuel Puig en Cuernavaca. Era un domingo; me enteré el lunes siguiente por la mañana.

Hacía casi dos años que no nos veíamos pero no habíamos dejado de cartearnos con frecuencia y, cuando estuvo residiendo en Santa Marinella, Italia, donde preparaba un guión sobre Vivaldi, nos hablamos mucho por teléfono. En esos últimos meses, Manuel se había vuelto casi monomaníaco con Eleonora Rossi Drago. Ansiaba sobre todo su película francesa *L'esclave*[22]. No comprendía por qué la televisión francesa no la pasaba nunca. (La televisión francesa la pasó algunos días después de la muerte de Manuel).

También se produjo otro fenómeno extraño que nunca quise profundizar. El domingo 22 de julio por la tarde, no recuerdo a qué hora, estaba grabando para Manuel, en uno de esos *cassettes* desgastados al máximo, la película argentina *El muerto falta a la cita*[23]. La consigna de Manuel era que había 80 minutos borrables, exactamente lo necesario para contener *El muerto...* Pero cada vez que intentaba comenzar la copia, el aparato grabador se detenía. Se detuvo dos, tres, cuatro veces. Dejé de insistir y decidí grabarle más tarde la película en una cinta virgen. Algunos días después, pensé en ese accidente mecánico y me cruzó la mente *La marca de la pantera*[24], la película que constituye el primer relato de *El beso de la mujer araña*. La condición de Simone Simon podía explicarse en forma directa y marxista como la de una mujer frígida. Sin embargo, para la mayoría de los espectadores sensibles, por razones que escapan al raciocinio, Simone Simon se convertía verdaderamente en pantera.

[22] L'esclave *(Francia 1953, dir.p. Yves Ciampi, con Daniel Gélin y Eleonora Rossi Drago).*

[23] El muerto falta a la cita *(Argentina 1943, dir.p.Pierre Chenal, con Ángel Magaña, Nélida Bilbao y Sebastián Chiola).*

[24] La marca de la pantera (Cat People) *(EE.UU.1943, dir.p. Jacques Tourneur, con Simone Simon y Kent Smith).*

del "Beso..." – Un horror, lo único que me consuela es que el mismo director
ha conseguido un éxito delirante con "Phantom" cuyo libreto es malísi-
mo – Pero en el caso de Phantom se trata de una fantasía, y las motivaciones
de los personajes no importan tanto – En mi historia sí... y las motivaciones
brillan por su ausencia –
Bueno, ahora pasemos a la alegría de vivir, condensada por hoy
en un nombre ¡Mecha! No sé (debido al asunto de mamá se me han borrado mu-
chas cosas de la cabeza) si te comenté que vimos "El ingenuo secreto" ¡qué monstruo
sacrismo de ley! Nunca la vi más misteriosa y bella, por fin comprendí mi
amor enloquecido por ella durante la infancia – Y me enloquece saber que está
ya enlatada, o encassettada... ¡"Con las alas rotas"! Te agradezco mucho que la
copiaras rapidito y adivinaste también en el caso de "Vivir un instante", no
la quiero – Yo adoraba a Ana Laura en el teatro (¡"Dos corazones" con Luciana Quartucci
y Chola Luna (1)!) pero no me gustó su período de stellato a partir del 49 –
Ahora agarrate fuerte de algo, que vienen los pedidos, algunos creo
que ya te los indiqué en otra carta:

1) Despertar a la vida
2) El muerto falta a la cita
3) Cuatro corazones
4) Monte criollo (ya lista)
5) Rigolboche
6) Variétés (Annabella)
7) Sex (Niblo)
8) Fiesta (Ayars)
9) Dancing pirate
10) Nobleza gaucha
11) Perdón viejita
12) Borrachera tango
(13) Se abre el abismo (ya lista)
14) Sala de guardia
15) Doce mujeres
16) Chimeca
17) El último refugio
18) Joven viuda y est.
19) PUENTE ALSINA
20) Marido y mujer
21) Confessions of a queen
22) Scarlett letter

Aclaración: Sí, claro que acepto el trueque de Se abre el abismo y Monte Criollo.
Te estoy preparando cassettes para mandarte con el primer portador posible.
Por eso mismo te ruego que no grabes nada en cassette nuevo, a no ser que sea
de duración larga como Gosta B. – Te estoy juntando montones de cassettes con la
2ª parte vacante. ME OLVIDABA SIEMPRE: en un programa de radio de Barcelona,
en octubre, conocí a Chicho, Pepita's child, y le conté de mis recuerdos de Pepita y se
quedó helado cuando le conté de tu colección ¡¡"quiero que los nietos conozcan a su abuela"!!
gritaba Chicho lagrimeando. Le di tu dirección pero la habrá perdido, si
quiere entrar en contacto es la siguiente: Prointel S.A.
Antonio Morales 13 E – Madrid 28036
of. 4054911 casa 458-7407 (escribime a Río abrazo M.

(1) Whatever happened to Miss Moon?)

Página manuscrita de Manuel Puig

Algo más sobre Puig

Alberto Giordano

A Emilia, por primera vez

Hace algún tiempo, en una mesa redonda sobre Puig, me preguntaron cuál de sus novelas era mi preferida. Como sabía que en algún momento iban a hacerme esta pregunta, y sabía también que lo que se esperaba no era el desarrollo de un juicio crítico, sino una referencia puntual a mis gustos de lector, llevé la respuesta preparada. La novela de Puig que más me gusta, dije, es *La traición de Rita Hayworth*, y dentro de la novela, mi capítulo preferido es el último, la carta de Berto a Jaime, su hermano mayor, ese hermano desaprensivo, de una indiferencia brutal, que fue como un padre para él. En este capítulo, argumenté (un crítico siempre quiere argumentar), el extraordinario arte narrativo de Puig nos transmite una verdad esencial, una de esas pocas verdades sobre la vida que realmente vale la pena aprender. La carta que el padre de Toto escribe y tira al tacho de la basura casi antes de terminar, cuando lo derrumba la evidencia de que el otro, que ni siquiera lo está escuchando, no va a responder, es, antes que nada, la carta de un hijo que se siente abandonado y reclama atención. Sólo al final de la novela entendemos que la falta de reconocimiento que Toto sufrió desde su infancia, desde que tuvo que aprender a hablar la lengua de la conversación familiar, era en parte necesaria: donde debía haber un padre dispuesto a reconocerlo, había en realidad otro hijo, lo mismo que él, esperando que un padre lo reconociese.

Por falta de tiempo, en aquella ocasión no pude completar mi respuesta tal como la había preparado. Lo que no dije entonces, y por no haberlo dicho me parece esencial, es que esta verdad que nos transmite la carta de Berto sobre la imposibilidad de encontrar a un padre en su lugar, hay que juntarla con otra que transmite el conjunto de la novela y se refiere a la omnipresencia paterna. «Cuando vuelvo del cine –dice Toto– papá siempre está». Para el hijo que descubrió en la fuga a lo imaginario un modo de resistirse al poder de sujeción de los estereotipos morales, el padre es un inconmovible representante de la realidad siempre al acecho para sancionarlo en falta. Desde la perspectiva de un hijo en trance de aprender su diferencia, *La traición de Rita Hayworth* imagina al padre, dentro de la conversación familiar, como una figura paradójica: en todo lugar, fuera de su lugar.

Desde luego que esta verdad doble sobre la paternidad no la aprendí sólo, ni en primer lugar, leyendo *La traición de Rita Hayworth*. En mis experiencias como hijo ya había tenido ocasión de descubrir su existencia. Pero el arte de Puig, al transmutar el dolor en goce, alivianó de resentimiento el aprendizaje hasta el punto de transformar en un principio positivo lo que, conforme a los hábitos morales, hubiese podido tomar sólo como una carencia: la imposibilidad del reconocimiento puede ser una muy eficaz condición de posibilidad para la experimentación de la propia rareza. Esa es la lección de Toto que sus lectores recibimos cuando damos también un salto a lo imaginario, cuando silenciamos en su voz el murmullo de los estereotipos y nos volvemos todo oídos para la enunciación de su tono.

Mucho antes de darle a estos argumentos la forma de una respuesta pretendidamente oportuna, los escribí y reescribí en algunos ensayos críticos[1]. No sé si alguien lo hubiese podido percibir (hace falta un arte como el de Puig para que esos acontecimientos se vuelvan sensibles), pero entre lo que escribí entonces y lo que dije hace algún tiempo, es posible que haya ocurrido una diferencia de tono, que mi voz, diciendo las mismas cosas, haya sonado diferente bajo la presión de un desdoblamiento irreprimible. Hablaba con convicción mientras me escuchaba con inquietud. Lo que escribí sobre las paradojas de la paternidad siendo sólo hijo, lo repetí siendo también padre, y al hacerlo no podía dejar de recordar mi nueva y enigmática condición, de preguntarme por lo que esas verdades que atesoré como hijo estarían diciendo ahora de mi experiencia como padre. Qué extraño resulta presentir la disimetría, y su necesidad, desde el otro lado. Por primera vez imaginé que en un futuro todavía lejano, pero ya inminente, cuando alguna vez quiera estar justo ahí donde mi hija me reclame como padre, el lugar que ocupe, cualquiera sea, tendrá que ver más con los lugares en los que esperé, y a veces todavía espero, encontrar a mi padre, que con el imposible lugar en el que me buscará Emilia.

Vuelvo a Puig y a la pregunta de cuál de sus novelas es mi favorita. Si respondo, como vine haciendo hasta aquí, *La traición de Rita Hayworth*, esa respuesta es verdadera pero anacrónica. Representa mi gusto con más de diez años de retraso. Es la respuesta que comencé a dar cuando todavía era un «lector inocente» que no buscaba hacer nada con las novelas de Puig, que se conformaba con haberlas encontrado. El encuentro había resultado dichoso, nunca antes tuve tal certidumbre de que algo fue escrito para mí, pero también inquietante, por eso en algún momento no pude conformarme

[1] *Estos ensayos fueron reunidos en* Manuel Puig, la conversación infinita, *Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.*

con la lectura y empecé a escribir. Quise saber qué estaban entrediciendo esas voces triviales, sobre todo las de *La traición...*, que tanto me concernía. Durante los años en que escribí sobre la literatura de Puig tratando de no apartarme demasiado de mis inquietudes de lector, de algún modo dejé de leerla. Cuando pasé de la fascinación a la búsqueda de sus razones, necesariamente me apropié en bloque del mundo de Puig, tracé sus fronteras, distribuí sus poblaciones, lo convertí en mi mundo (el mejor mundo posible que podía habitar un crítico formado entre Blanchot y las telenovelas). La lectura, en el sentido literario del término, es aceptación de lo desconocido, un ejercicio de desposesión e impersonalidad. Por eso digo que durante los años en que me lo apropié para escribir sobre la singularidad y la eficacia de su obra, aunque continuamente estuviese releyéndolo, no volví a leer a Puig. En todo caso –es una conjetura que no contradice, sino que refuerza lo anterior–, si durante estos laboriosos años la lectura, de algún modo, se sostuvo, las huellas de esos encuentros habría que buscarlas únicamente en lo que no escribí. Para alguien que tiene como oficio escribir sus lecturas, no escribir sobre algo, sin haber decidido no hacerlo y sin saber que no se lo hace, puede ser también un modo de leer.

Hace poco, volví a leer a Puig. Qué extraordinario hubiese sido que su literatura me conmoviese otra vez como por primera vez mientras leía una de las novelas sobre las que ya escribí. Qué extraordinario si hubiese podido elegir de nuevo, pero por otras razones, como si se tratase de otra novela, *La traición de Rita Hayworth* como mi favorita. Pero no, las cosas sucedieron de un modo menos literario, más convencional. El flechazo ocurrió en esta ocasión releyendo *Cae la noche tropical*, a la que ni siquiera había citado en mis ensayos, y ésa, ahora, es la novela de Puig que más me gusta. La leí por primera vez cuando acababa de aparecer (creo que fue la única vez en que leí una novela de Puig recién editada), y desde el comienzo quedé capturado por lo que ocurría en la conversación entre Luci y Nidia. La historia de estas dos hermanas reunidas en la vejez por una serie de pérdidas cada vez más intolerables se me fue imponiendo, de réplica en réplica, como la historia de dos sobrevivientes, en el sentido afirmativo del término: sobrevivientes no porque todavía no estén muertas, sino porque todavía están vivas, porque sus cuerpos, debilitados por el paso de los años y las penas, todavía están dispuestos para la afirmación de lo nuevo, de lo desconocido. Como en todas las conversaciones narradas por Puig, la lengua que hace posible los intercambios entre Luci y Nidia está gobernada por la voluntad de sujeción y aplastamiento que caracteriza los lugares comunes. Hay uno, sobre todo, que amenaza continuamente con absorber y orientar el juego de las significaciones: «la vejez es una edad en la que

sólo se habla de muertes». ¿Cómo no habrían de temer, o peor, de querer que esta sentencia las atraiga y las inmovilice cada vez que conversan, si las dos perdieron a los padres, los maridos, las amigas, si Nidia, además, acaba de sufrir la inconcebible pérdida de una hija? Pero además del pasado familiar y la trama casi infinita de presuposiciones por la que se manifiesta, a estas dos ancianas las une una precaria pero eficaz voluntad de resistir el deterioro y la autocompasión que otros lugares comunes se encargan de afirmar: «no hay que quejarse», «no hay que abandonarse». Tal vez recuerde mal, pero creo que nunca antes un personaje femenino de Puig me había resultado tan inmediatamente simpático como Luci y Nidia.

Desde que la leí hace trece años, *Cae la noche tropical* me parece la referencia apropiada cuando se trata de argumentar la singularidad de Puig dentro de la literatura argentina teniendo en cuenta su inusual capacidad de conmover tanto a un crítico académico como a un lector poco familiarizado con las convenciones de la novela contemporánea. Además de lo de siempre –pero, como siempre, renovado–, además de la calculada pero imperceptible construcción de la intriga y de la figuración de voces estereotipadas y al mismo tiempo únicas, lo que vuelve irresistible *Cae la noche tropical* para casi cualquier lector, es la intensidad que alcanza en ella el «gesto inicial de amor» que caracteriza el trabajo narrativo de Puig. Tal vez porque había alcanzado en su vida, y en la relación de ésta con su arte, una nueva madurez, Puig se permitió experimentar en su última novela la ausencia casi absoluta de distancia entre la voz narrativa y el universo de conversaciones que van tramando las historias. En ese prodigioso mínimo de distancia, que no hay que confundir con la identificación, habría que buscar las causas del poder que tiene esta novela de conmover la sensibilidad de sus lectores más acá de los hábitos culturales, altos o bajos, que los identifican.

Pero entonces, ¿por qué, si desde hace trece años conservo la impresión de que se trata de una novela extraordinaria y uno de los momentos más altos de la obra de Puig, no volví a leer *Cae la noche tropical* hasta hace escaso tiempo, cuando buscaba algo nuevo sobre lo que escribir para esta ocasión? Tal vez me pasó como pasa a veces con esas películas que nos encantaron en la infancia o la adolescencia y que, aunque se reeditaron en vídeo, nunca encontramos el momento justo de volver a ver, como si presintiésemos que el recuerdo, más que la reiteración de la experiencia, puede conservar e incluso amplificar su potencia encantatoria. O tal vez durante esos años en que preferí recordarla yo estaba demasiado ocupado en alejarme de mi madre como para poder volver a una novela en la que la maternidad es no

sólo el tema, sino también la perspectiva desde la que se presentifica el universo de la ficción.

Releyendo *Cae la noche tropical* creí entender a qué se refiere César Aira cuando dice que Puig fue el «hombre-madre» y por qué esa condición anómala no puede explicarse apelando a obvias determinaciones genéricas, sino a la misteriosa transformación de la realidad que opera la literatura. En *Cae la noche tropical* la maternidad es lo que da a todo lo narrado un sentido novelesco, la maternidad como relación peligrosa. Si en *La traición...*, *The Buenos Aires Affair* o *Sangre de amor correspondido*, los peligros de la maternidad son los que corre el hijo que debe o debió desprenderse de su madre como de un lazo demasiado cierto que lo mantiene unido a las imposturas y las humillaciones de la conversación familiar, en *Cae la noche tropical* la madre pasa del lugar de horizonte casi negativo al de sujeto del aprendizaje: es ella la que experimenta el desprendimiento como una ocasión para que la vida se renueve.

Al comenzar la novela, Luci y Nidia están como suspendidas sobre el mundo. Lejos de la familia, en otro país, conversan. De los recuerdos, que a veces son dichosos, y de la curiosidad siempre despierta por la vidas ajenas, reciben cada día las fuerzas suficientes para recomenzar. A veces son dos ancianas que intercambian consignas para resistir los achaques; a veces, dos chicas que sienten en su carne virgen el placer de una caricia o un beso bien dados; a veces, dos nenas que se distraen mientras esperan el regreso de la madre. Sobrevuelan el mundo y viajan a través del tiempo (el arte de Puig es capaz de transformar una conversación trivial en un acontecimiento mágico). Después, la intervención de los hijos, solícita, inoportuna, precipita los hechos y la historia de cada una toma un rumbo diferente, complementario del de la otra. A Luci le ocurre lo que más temía, a Nidia lo que nadie, ni siquiera ella, hubiese podido imaginar. Luci muere porque no se desprende de su hijo o, lo que acaso sea lo mismo, porque no se desprende del equívoco que lleva al hijo a suponer que su madre anciana no puede vivir sola. Nidia comienza una vida nueva porque toma la decisión de alejarse del mundo familiar, acaso definitivamente. A los ochenta y cuatro años, sin la hija que hubiese tenido que cuidarla y sin la hermana que la hubiese podido acompañar, se aventura en lo desconocido para inventarse una familia de extraños.

La novela que el azar quiso que fuese la última, es la única novela de Puig con final feliz, la única en la que imaginó una historia de vida a partir de su absoluta renovación. No es extraño a las resonancias sentimentales de esta coincidencia (otro ejemplo de cómo la vida imita al arte) que ahora la elija como la que más me gusta.



Rita Hayworth

Entre Río y México. Sus últimos cuatro años

May Lorenzo Alcalá

La muerte de Manuel Puig representó, para mí, el destete definitivo; el momento en que perdí la omnipotencia de la juventud y me enfrenté a la inexorabilidad de mi propia muerte. Desde que tiene conciencia, el ser humano se prepara para la pérdida de los padres porque es la ley de la vida; en cambio, el fallecimiento de un amigo funciona como un espejo macabro. Pero no iba a entender algo tan evidente hasta después de algún tiempo: ese 22 de julio de 1990, domingo, sólo percibiría que estaba sola en mi departamento de Ipanema y que me había quedado un poco más sola en la vida, ya que Manuel fue la promesa de un amigo que me duró muy poco.

Encuentro con vídeo

Cuando llegué a Río, en diciembre de 1986, él estaba en la cumbre de su fama. Además de la altura de la cima, se interponía entre Manuel y yo una ambigua fama de paranoico-ermitaño, que usaba en su provecho para eximirse de obligaciones o personas indeseables. Y digo ambigua, porque Manuel Puig era tremendamente comunicativo, afectuoso y solidario, si uno aprendía a transitar sin desviaciones por los caminos que él señalizaba.

A los dos o tres meses de llegar, la suerte iba a ayudarme en el acercamiento. A instancias de un funcionario del Consulado, Manuel me llamó para pedirme que le habilitara el uso del correo diplomático; Carlos, su hermano, debía mandarle unos medicamentos desde Buenos Aires. Nuestra primera conversación fue la de dos viejos conocidos: había suficientes lazos personales e intelectuales entre nosotros, como para pasar por alto el detalle fáctico de no haber tenido, previamente, contacto directo.

Aquellas medicinas de Male, su madre, iniciaron una relación que, poco a poco, se fue convirtiendo en una amistad entrañable. Un día Manuel me llamó para invitarme a compartir una de las famosas –pero recónditas– sesiones de vídeo. Me preguntó, solícito «¿qué querés ver?» Como la película era lo de menos, le respondí automáticamente: «una de Greta...la primera hablada». Su repregunta fue, a pesar del tono seductor que utilizaba,

absolutamente contundente: «¿querés la versión americana o la alemana?» Su videoteca era tan descomunal y sofisticada que podía permitirse sutilezas tales como las dos versiones de *Anna Christie* que, al mismo tiempo pero con diferentes actores, director, vestuario y escenografía, filmó la Garbo para ambos mercados.

Así comenzaron las sesiones semanales que compartí con Manuel y Male mientras vivieron en Río. Como las sabía un privilegio, pasaba por alto las pequeñas incomodidades que resultaban de las manías de madre e hijo. Había que llegar justo a las nueve; un retraso de más de quince minutos ocasionaba amables pero firmes quejas. Se pasaba al espacio del departamento de Male organizado como sala, casi un pasillo con vista al jardín, porque el grueso de la habitación estaba ocupado por enormes muebles de comedor, un poco desproporcionados para aquella estancia

La conversación duraba unos quince minutos, regada de café que Male servía en diminutas tazas con forma de capullo de hojas. Nunca o casi nunca se hablaba de literatura; la sustancia de los diálogos eran los chismes de Buenos Aires, Nueva York, Roma y las cartas que ambos recibíamos de amigos comunes. Con frecuencia, Manuel se quejaba de algún maltrato del que había sido objeto o de una conjura montada contra él. Habitualmente sus reclamos eran legítimos aunque desproporcionados; algunas veces, fruto de su delirio persecutorio.

Después, se pasaba al cuarto de los televisores. Había tres o cuatro, con sus correspondientes vídeos, que cubrían un amplio espectro de sistemas –en la época no los había multinorma– ya que Manuel recibía material de Roma, París, México, Buenos Aires. En ese lugar se veía, en silencio, el filme seleccionado que podía ser uno de sus *estrenos* –cinta recién llegada a través de algún corresponsal–, la concesión graciosa a algún pedido del invitado o, simplemente, la centésima vez de una de sus preferidas: Garbo, *of course*; Rita, *of course*; Fred Astaire y Ginger Rogers, *of course*. Si la copia era sin subtitular y el idioma original inglés o alemán, Manuel hacía traducción simultánea para Male, que se arreglaba bien con las habladas en francés e italiano.

Terminada la película, sobrevenían los comentarios que duraban unos diez minutos, durante los que degustabamos algún licor preparado por Male o whisky, traído por Manuel de su último viaje. A eso de las doce y media, como cenicientas trasnochadas, los invitados partíamos escrupulosamente. Nuestra despedida, de Manuel y mía, solía prolongarse en la puerta, único lugar donde podíamos hablar sin la presencia de Male; era el momento de alguna confidencia o de un fuerte insulto dirigido a un tercero ausente.

De esas sesiones participaba un reducido grupo de amigos, pero siempre por separado. Manuel nunca nos mezclaba ni hacía comentarios sobre quién había estado la noche anterior. Como dijo Nélida Piñón, en el homenaje que organicé al mes de la muerte de Manuel[1], «sus amigos formábamos una logia secreta de la que sólo él sabía la identidad de los integrantes». Posiblemente deseaba disfrutar de cada uno con total exclusividad, por lo menos el tiempo que nos dedicaba y le dedicábamos.

Sociales, laborales y amorosas

Tal vez por eso no aceptaba invitaciones, ni siquiera de los mismos que él recibía. Sólo lo vi transgredir esta norma en dos oportunidades; la primera para venir a mi casa a una cena de bienvenida a Jorge Gallardo, que acababa de acreditarse como corresponsal de *La Nación* en Brasil. La segunda, para ir a la de Bela Josef, a una comida en honor de un grupo de escritores argentinos, entre los que estaba César Aira, a quien no conocía personalmente, pero sí su obra en detalle. En ambas ocasiones fue discretamente sociable, pero estuvo muy lejos de la situación de estrellato que un escritor de su posición podría haber demandado.

Si bien rehuía esos compromisos, adoraba hablar por teléfono. Silvia y Alfredo Oroz[2] me contaron que con ellos conversaba durante horas, en forma separada, porque sabía perfectamente cuándo encontrarlos solos. A mí me llamaba por lo menos tres veces por semana; imagino ahora que graduaba la frecuencia para no entorpecer mi trabajo, porque con el suyo era absolutamente sistemático.

Dedicaba la mañana a la correspondencia, las negociaciones, contratos y traducciones. Siempre se ocupó personalmente de la parte comercial de su profesión, porque desconfiaba de los representantes –alguna vez me recordó que había tenido problemas con Carmen Balcells. Cerca del mediodía nadaba en el mar –después, en la piscina del Hotel Sheraton– e iba a almorzar con Male en el departamento de ésta; ambos, el de Manuel y el de su madre estaban en la rua Aperana, en el Alto Leblon, a unos cien

[1] Homenaje a Manuel Puig, *realizado en el Consulado Argentino en Río, agosto 1990. Reproducido sintéticamente en* América Hispánica, *año III. Río julio/ diciembre de 1990.*

[2] *Alfredo Oroz era un escenógrafo y vestuarista argentino, de mucho prestigio en Brasil. Había participado en algunos filmes de repercusión internacional. Murió tres o cuatro años después que Manuel. Su mujer, Silvia, que aún vive en Río, es una reconocida ensayista de cine, siendo su especialidad el melodrama latinoamericano, gusto que compartía con Manuel.*

metros de distancia el uno del otro. Dormía una hora de siesta y dedicaba la tarde a la tarea creativa, hasta la cena y posterior sesión de vídeo.

Esta rutina no se perturbaba ni por las relaciones amorosas; a ellas les dedicaba dos tardes. La del viernes, hasta muy poco antes de su partida a México, pertenecía a un hombre casado y con familia tradicional, que Manuel consideraba su vínculo estable. Él respetaría siempre el secreto de su nombre, por lo menos conmigo, pero me contó que lo conocía desde antes de radicarse en Río. Posiblemente haya sido una razón determinante para que estableciese allí su residencia permanente como, sin duda, el fin de esa relación debilitaría los lazos que lo amarraban a esa ciudad. No sé por qué terminaron, pero sí que ello no causó gran dolor a Manuel; tal vez sólo un poco de nostalgia.

En cambio, los martes por la tarde pertenecían a su libertad. Invitaba, ese día, a los jóvenes que conocía circunstancialmente, especialmente en la playa. Le gustaban los chicos de clase baja, bonitos pero rústicos, que le permitieran una suerte de paternalismo aunque, curiosamente, las demandas de cariño o de dinero lo irritaban mucho y motivaban rápidas rupturas.

En esa planificación tan estructurada, encontraba tiempo para estar bastante al tanto de lo que se publicaba en la Argentina. Si bien mantenía una relación ambivalente con sus compatriotas –no con el país–, era absolutamente consciente de su pertenencia al sistema literario argentino –tal como quedará ejemplificado más adelante– aunque no percibiese con toda claridad la dimensión de la influencia de su propia obra sobre aquél.

De fobias y huidas

A fines de julio de 1989, la decisión de Manuel de mudarse a México ya estaba tomada. Desde hacía unos meses, la posibilidad de una nueva migración frecuentaba nuestras conversaciones. Las motivaciones confesadas fueron resumidas por Manuel de la siguiente manera: lo maravilloso de esta ciudad era la playa y la naturalidad con que se hacía el amor. Ahora las aguas están contaminadas y, con el asunto del sida, de coger ni hablemos.

Lo cierto es que había tenido que cambiar la playa de Leblon por la piscina del Sheraton, a causa de unos golondrinos rebeldes que le salieron en las axilas, por el alto nivel de coli de las aguas en que le gustaba nadar. Los forúnculos eran tan empecinados, que temió que se tratara de un síntoma de sida. A pesar de que el dermatólogo descartó esa posibilidad, él iba a insistir en hacerse el test. Tuvo diez días de pánico hasta que llegó el resul-

tado que me llevó, en el sobre cerrado aún, al Consulado para que yo lo abriera; él no se animaba ni a mirar. Fue negativo en doble sentido: no sólo no estaba enfermo sino que no era portador.

Por eso me resultó más indignante que se hicieran conjeturas sobre la causa de su muerte y hasta que un escritor colombiano, de cuyo nombre prefiero no acordarme, lanzara la conclusión, traída de los pelos de supuestos indicios levantados en un viaje a Cuernavaca, de que la complicación de Manuel fue ocasionada por esa enfermedad. Me parece un prejuicio horrible suponer que, porque alguien sea gay, debe necesariamente morir de sida, pero mucho más si el que lo dice también es homosexual, como era el caso.

Si de algo puede asegurarse que murió Manuel Puig fue de tacaño. Se hizo operar de un cálculo de vesícula con perforación en el hospital de Cuernavaca, casi una sala de primeros auxilios, estando a 60 kilómetros del Distrito Federal. Una complicación cardiorespiratoria, como la que sobrevino a la intervención, podría haber sido prevenida y hasta subsanada en un establecimiento de alta complejidad, pero él prefirió hacerlo en la ciudad donde vivía «para comodidad de Male», según dijo a Javier Labrada, expresión que seguramente encubría un «para no gastar en hotel, restaurantes y desplazamientos».

Pero volvamos a Río. Pese al resultado del test del sida, siguió muy aprensivo tanto por la enfermedad, de la que en Brasil se hacía mucha difusión, como por algunas experiencias desagradables que habría tenido. Personas descomedidas, posiblemente el albañil que le sirvió de modelo para Josemar de *Sangre de amor correspondido*, intentaron sacar algo más que provecho amoroso de la afectividad de Manuel. El patrón de la extorsión, o de la amenaza latente de revelar su secreto a voces[3], se repetía. La salida de Buenos Aires, a principios de los setenta, también estuvo teñida de confusos episodios públicos –la prohibición de sus libros y las amenazas de la Triple A, que él esgrimía– y privados, que lo continuaron persiguiendo, aún después de la vuelta a la democracia[4].

Sin embargo, playas y amor restringidos no eran la única causa de su deseo de mudarse a México. Durante los primeros años de residencia en Brasil, había sido mimado por la crítica y los escritores. Con el correr del tiempo, Manuel dejó de ser una novedad para convertirse en una figura

[3] *Como en otros asuntos, también en el tratamiento de su homosexualidad, Manuel era aparentemente contradictorio. No la ocultaba, pero no quería que se esgrimiese como reivindicación o que se mencionase públicamente.*

[4] *Manuel nunca volvió a la Argentina después de su autoexilio. La idea de enfrentarse al público en su país parecía aterrorizarlo.*

cotidiana que, además, competía en el mercado local. Y él era muy sensible a los comentarios sobre sus obras o repercusión de ellas –tal vez ése fuera el único síntoma de divismo– que, cuando no eran favorables, adjudicaba a estructurados complots[5].

La comedia musical *Gardel: uma lembranza* y su última novela, *Cae la noche tropical* no obtuvieron los records a que Manuel estaba acostumbrado. Un segundo patrón también se repetía: *The Buenos Aires affair*, la última novela que publicó antes de su partida definitiva de Argentina, no obtuvo niveles de venta, ni críticas elogiosas, comparables a las anteriores, *La traición de Rita Haywoord* y *Boquitas pintadas*. Puede pensarse provisionalmente, con cargo a confrontar la hipótesis con otras huidas –Roma, Nueva York– que las mudanzas de Manuel se debieron al temor al escándalo y a la sensación de que su público ya no lo amaba lo suficiente. Había llegado la hora de cambiar de escenario.

Partir y no llegar

Male y Manuel salieron de Río rumbo a Roma, en agosto de 1989, mientras su mudanza iba directamente a México. La producción italiana de *Vivaldi*[6], les había ofrecido una *villa* en las afueras de Roma para que Manuel terminara el guión, mientras la mudanza llegaba a su destino. La primera carta que Manuel me envía desde allí, es del 26 de noviembre de 1989. Aunque de apariencia informativa, tiene un párrafo bastante ilustrativo tanto de su estado de ánimo respecto del Brasil, como de su pertenencia al sistema literario argentino: «Me parece que todo lo de Río fue hace siglos. Por suerte vendí todo antes de la gran caída del dólar. Fue todo al borde del abismo ¿verdad? Te diré, una grandísima confidencia, que no tengo buen recuerdo de Río, aparte de la parte galante que fue divina. Del ambiente literario nada quedó, gente huidiza y envidiosa, y para qué hablar del periodismo, en Río por desgracia dominado por el JB –se refiere al *Jornal do Brasil*–, que bien sabés cómo trata a nuestra nacionalidad. Estoy feliz de haber salido. FELIZAZO, de veras, y mamá se puede salvar aquí y pasar unos buenos años; desde el 87,

[5] *La humildad de Manuel se contradecía permanentemente con la hipersensibilidad respecto de la recepción de su obra, según quedará ejemplificado varias veces en este texto.*

[6] Vivaldi *–como mucho otros guiones que Manuel hizo para Holywood– que yo sepa, nunca llegó a filmarse. Él adjudicaba su elección como guionista al deseo de los productores de garantizar que Willian Hurt aceptase el papel protagónico. Lo que era cierto es que el actor norteamericano estaba muy agradecido a Manuel por haber creado el personaje de Molina –de* El beso de la mujer araña– *que le ganó un Oscar y la fama de que todavía hoy goza.*

más o menos, ella comenzó a decaer allí, entre la pérdida de la playa y el frío del invierno. Y vaya a saber qué otras cosas que no cuenta».

A mediados de febrero de 1990, viajé a México; desde mi llegada al Distrito Federal, las comunicaciones telefónicas fueron cotidianas hasta que, unos días después, tomé un *tour* a Taxco, la ciudad de los plateros y la iglesia barroca de Santa Prisca. Al atardecer, el bus me dejó en una estación de servicio en la entrada de Cuernavaca; llamé a casa de Manuel, tal como habíamos convenido, y a los diez minutos estaban allí, él, Male y el chofer con ¡un auto americano último modelo! Para quien, como yo, conocía su ascética vida, aquel despliegue era una absoluta novedad.

El reencuentro fue de lo más efusivo. Seguramente estábamos alegres de volver a vernos y eso no había por qué disimularlo. Cenamos en un restaurante del centro y después fuimos a la nueva casa. Otra sorpresa: era fantástica. Casi una manzana de terreno en desnivel, que daba a los tres edificios de su propiedad una perspectiva muy peculiar. El edificio principal tenía una gran sala en ele, un departamento para Male –escritorio, dormitorio y baño en suite–, dormitorio y baño para Manuel, y del otro lado, un sector de huéspedes.

Todo era un desorden; habían tomado posesión hacía una semana y la mudanza había llegado el día anterior. Manuel no quiso contármelo cuando hablamos, por temor a que me hiciese la discreta y no fuera. Nada más lejos de mí, claro. A unos veinte metros de la casa principal, estaba la de huéspedes, que tenía dos cuartos en suite y una sala con cocina americana. Debajo, aprovechando el desnivel del terreno y totalmente independiente, un gran ambiente que Manuel iba a convertir en su estudio.

El tercer edificio era la casa de los cuidadores: Adán, el chofer-mayordomo; su mujer, mucama y acompañante de Male, y varios hijos que hacían tareas varias. Manuel decía que Adán y familia habían sido *comprados* con la casa, ya que trabajaban con los anteriores dueños. El enorme terreno daba lugar todavía a un espacioso parque muy florido, parrilla a la argentina, quinta y a la construcción de una enorme piscina rectangular, para que él y Male pudiesen retomar su rutina natatoria.

No voy a negar que me quedé helada. Aquellos lujos estaban totalmente fuera de la escala de vida –no de sus posibilidades– de Manuel. Para agravar mi sorpresa, me contó las reformas que se realizarían para convertir aquella casa en su lugar definitivo. Creo que sólo al día siguiente entendí lo que estaba pasando. Mientras paseábamos del brazo por sus posesiones, que yo elogiaba sin esforzarme, me dijo: «¿Sabés, May? Tengo cincuenta y seis años; creo que ha llegado la hora de empezar a disfrutar lo que con tanto esfuerzo gané». La mueca que el destino estaba gestando,

poco después, se burlaría de aquella decisión de vivir, por fin, como un escritor de su posición social y económica.

La noche fue larga porque, sólo después de que Male se fue a dormir, iniciamos el período de confidencias. Al día siguiente, después de nuestro paseo matutino, Manuel me prestó el auto, con Adán y uno de sus hijos, para que hiciera una gira de turismo por la casa de Cortés y el centro de la ciudad. A mi vuelta, me esperaba en el jardín, listo para darse un chapuzón en la piscina original de la casa, chiquita y en forma de riñón, que iba a desaparecer cuando inauguraran la nueva. Male, que comenzaba a preparar el almuerzo en la cocinita de la casa de huépedes –porque la de la casa principal estaba en refacción– nos tomó dos o tres fotos, pero ella no quiso aparecer porque estaba con ruleros. A las tres de la tarde, un auto que había contratado vino a buscarme para volver al D.F.

Hablamos, todavía, varias veces por teléfono y, dos días antes de retornar a Río, Manuel fue a Ciudad de México y conversamos una hora en un bar, mientras Male era atendida por su oftalmólogo. Volví a Brasil a mediados de marzo sin que Manuel hiciera mención a la muerte de su padre, ocurrida el día 5, en Buenos Aires –según me enteraría un semestre después, a través de su hermano Carlos.

A partir de mi visita a México y ahora que Manuel estaba instalado en una casa con teléfono permanente, instituimos el hábito de hablarnos cada quince días. Alrededor del 10 de julio lo llamé yo. Me contó que los últimos días había dado un «espectáculo bárbaro», vomitando por todos los rincones. Adjudicó el malestar a la somatización de una rabieta que se había agarrado por problemas con la producción norteamericana de la versión musical de *El beso de la mujer araña,* que debía estrenarse en Broadway en noviembre[7]. Quedamos en que él me llamaría el jueves siguiente.

No me sorprendió que no lo hiciese, a pesar de sus hábitos meticulosos; pensé en compromisos de último momento o en inconvenientes en la remodelación de la residencia. El domingo 22 de julio de 1990 por la tarde, releía *La casa*, de Manuel Mujica Lainez[8], cuando sonó el teléfono. Era Silvia Oroz y lloraba.

[7] *La versión musical de* El beso de la mujer araña *se estrenó en Broadway dos años después de lo previsto y, estoy segura, que la puesta hubiera indignado a Manuel.*

[8] *Manuel Mujica Lainez fue un gran escritor argentino,* último y tardío representante de la novela tradicional, *según expresión de Cristina Piña, en tanto Manuel Puig es quien consigue sintetizar las búsquedas de la narrativa experimental con la vocación original del género de ser popular. Los dos extremos del siglo XX. Ver: May Lorenzo Alcalá.* Manuel, María y Manuel. *Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. 1992.*

PUNTOS DE VISTA



Mirna Loy

Benjamín Jarnés y la crítica literaria

Adolfo Sotelo Vázquez

«A ningún oficio mejor que al de escritor podría
aplicarse con justicia el mito del pelícano.
Con la sangre de sus venas escribe, y en ella va vertido
el jugo infinitamente vario de su experiencia»

Adolfo Salazar, *Delicioso el Hereje y otros papeles,* 1945.

I

Poco a poco vamos reconstruyendo la historia de la crítica literaria española durante la Edad de Plata. La publicación de la *Obra crítica* de Benjamín Jarnés por parte del profesor Domingo Ródenas[1] supone un eslabón más en el conocimiento de esta disciplina ancilar y, a la vez, esencial, para dar entera noticia de un determinado tramo de la historia de la literatura española del siglo XX.

Muerto Leopoldo Alas en 1901 es un tópico muy manejado por los escritores de los años 1900-1936 señalar insistentemente la falta de una verdadera crítica literaria y de una personalidad de envergadura que marcase el diapasón de la crítica contemporánea. Desde el declamatorio artículo de Luis Bello en *La Lectura* (1903), «Hace falta un crítico», hasta el interrogante retórico y algo irónico de Benjamín Jarnés en «La semana del buen libro» (*La Vanguardia*; 17-IV-1932), «¿dónde encontrar a los sucesores de Clarín?», una sucesión heterogénea de reflexiones echan mano del tópico[2]. En la emblemática revista *Faro* (la primera empresa periodística de Ortega), un crítico demasiado olvidado, Bernardo G. de Candamo comentaba la crisis de la crítica: «Nos falta a los que la ejercitamos, la sólida y

[1] *Benjamín Jarnés,* Obra crítica *(ed. Domingo Ródenas), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001. El tomo reúne completos los libros* Ejercicios *(1927) y* Rúbricas *(1931), y una amplia selección de* Feria del libro *(1935) y* Cartas al Ebro *(1940). Prescinde de* Ariel disperso *(1946).*

[2] *Me ayudo en esta breve sucesión de los datos que ofrece la tesis doctoral de Marcelino Jiménez,* Enrique Díez-Canedo, crítico literario *(Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001), que he dirigido.*

vasta cultura, la ecuanimidad, el honrado desinterés [...], falta vigor y enjundia a nuestra crítica» (28-VI-1908). No muchos meses después, otro crítico habitual en la primera y segunda década del siglo XX, Andrés González Blanco, afirmaba: «Es indispensable, urgentísimo, que un crítico culto y penetrado de su misión ocupe el sillón vacante por la muerte del *inmortal* Leopoldo Alas» (*El Globo*, 2-VI-1909). Es el comienzo de un camino que alcanza a los años republicanos. El propio Jarnés, sin que le asistieran demasiadas razones, escribía en *La Vanguardia* (17-VIII-1934): «[en España], donde apenas existe la crítica, donde nadie estudia serenamente a sus contemporáneos».

Las quejas de esta horma son incontables. Ahora bien, dejando a un lado que la personalidad crítica de Clarín quizás fuese irrepetible, lo cierto es que las tareas de Miguel de Unamuno, Ramiro de Maetzu y, sobre todo, Azorín, no se pueden echar en saco roto. Como tampoco puede prescindir de la gigantesca labor de Gómez de Baquero, de quien a su muerte escribía Ramón Menéndez Pidal, refiriéndose al momento en que fallecieron Alas y Valera: «Gómez de Baquero (que entonces andaba alrededor de los cuarenta) quedaba sin disputa como el primer crítico de España» (*La Gaceta Literaria*, 15-VII-1929). Y junto a Andrenio, los trabajos críticos de Rafael Cansinos-Asséns, José María Salaverría, Ramón Pérez de Ayala (un crítico fundamental), Luis Araquistain, Alejandro Plana, Ricardo Baeza, Enrique de Mesa y, sobre todo, Enrique Díez-Canedo, quien definía las tareas críticas a la muerte de Andrenio (*La Gaceta Literaria*, 1-I-1930) con las siguientes palabras:

> «No consiste la tarea del crítico en distribuir castigos y premios, en decir 'esto está bien', 'esto está mal'. Consiste, sobre todo, en decir: 'Esto es así'. En ver si cuadran la realización y el propósito. El gusto del crítico no suele ocultarse; pero no es factor decisivo, porque es gusto y no ley. A diferencia de los críticos de antaño, el de hoy no acomoda su gusto a unas leyes en que no cree nadie. Su libertad es mayor; también es mayor su responsabilidad. Todo el crédito que logre lo ha de obtener por sí mismo. El crítico es hoy abogado, y no juez».

Al aire del ejercicio crítico de Díez-Canedo emergen otras figuras que podríamos llamar (para entendernos) los críticos de la generación del 27 –Ernesto Jiménez Caballero, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Antonio Espina, Juan Chabás, Guillermo de Torre, Antonio Marichalar, Juan José Domenchina, Adolfo Salazar, etc.– entre los que destacan con luz propia los trabajos y los días de Benjamín Jarnés.

Tareas las de estos críticos que hay que implementar con las que bajo el magisterio de Menéndez Pidal y los jóvenes maestros –Américo Castro, Federico de Onís y Tomás Navarro Tomás– llevaban a cabo en el Centro de Estudios Históricos, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Fernández Montesinos, Lapesa, etc. Como se ve no les asistían demasiadas razones a los que aún en los años republicanos seguían hablando de la inexistencia de una verdadera crítica literaria en España.

En esta última órbita, dominada en un sector por el magisterio de Ortega y por el rigor y la disciplina historicista del Centro en otro, hay que situar a Jarnés, quien pertenece sin disputa posible al primer grupo. Sobran los motivos[3], pero quiero traer a colación un fragmento de la brevísima «Nota autobiográfica» de Jarnés, en la que el escritor aragonés comenta la divisa orteguiana que le ha guiado, «Cumplir nuestro destino alegremente», para añadir «aquí asoma –como asomó y asomará tantas veces– mi excepcional e inquebrantable devoción hacia las ideas y hacia la persona del maestro José Ortega y Gasset»[4]. La trasparencia del texto excusa todo comentario.

II

Tal y como prueba brillantemente Domingo Ródenas, la crítica creativa que Jarnés practicará a lo largo de su aventura intelectual tiene deudas con el célebre ensayo de Oscar Wilde, «El crítico como artista» (1881), en el que se apoya Antonio Marichalar para su magnífica conferencia de 1923, *Palma* (*Lectura crítica*). Creo que las contrae asimismo con Anatole France, en la medida en que en las series de *La vie littéraire* (1888) se barajan algunos temas de Wilde y también porque en los quehaceres de France ven los críticos del 27 (todos ellos versados en la literatura francesa) un antídoto de lo que Adolfo Salazar llama «crítico objetivo», marbete que adjudica a Brunetière y a Faguet. Crítica que no le complace al excelente crítico musical –tampoco a Jarnés– porque «corta el cordón umbilical y no se preocupa ya sino del nuevo ser, que apenas separado de su genitriz cobra personalidad e independencia»[5]. Por otra parte, me parecen esenciales

[3] *Algunos los he comentado en mi artículo, «Benjamín Jarnés en* La Vanguardia *(1931-1936)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *594 (1999), pp. 47-53. También puede leerse con provecho la «Introducción» de Domingo Ródenas a* Obra crítica, *pp. 32-35.*

[4] *Benjamín Jarnés,* Autobiografía *(ed. Ildefonso Manuel Gil),* Cuadernos Jarnesianos, *I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 11.*

[5] *Adolfo Salazar, «Anatole France y Don Quijote», (*El Sol, *30-I-1936),* Delicioso el Hereje y otros papeles, *México, Leyenda, 1945. Tomo la fecha del artículo de la tesis doctoral de*

–aunque no es este el lugar para detenerme en ello– para el aprendizaje crítico de Jarnés los trabajos de Azorín, donde se fragua un ideario crítico[6] que no sólo dejó huella en Ortega sino también en sus discípulos.

No obstante, el magisterio crítico que más y mejor gravitó sobre Jarnés es el del autor de las *Meditaciones del Quijote*, en el doble sentido de potenciar la obra elegida mediante el oficio crítico que es oficio lector y creador, y en la calidad de invención, de creación, que tiene todo el arte de la modernidad, calidad que se convierte en condición de las labores del crítico, tal y como advertía Jarnés en su primer libro, *Ejercicios*, reflexionando acerca de la novela decimonónica: «creo en la sola realidad que inventa el novelista, tan lejana de la reproducida por el historiador»[7].

Levemente apuntados los magisterios que reciben los quehaceres críticos de Jarnés, conviene precisar los rasgos que caracterizaron dichos quehaceres en el período central de su producción crítica, el que va desde su colaboraciones en *Alfar* (1923) hasta la guerra civil. En el importante prólogo a *Feria del libro* (1935), Jarnés expresó con contundencia su convicción de que el arte se urde desde el hombre y desde la vida, desde lo vital:

> «Todo buen libro es un arriesgado, un patético buzo que desciende a la intimidad del hombre, a buscar allí las raíces del querer y del pensar, del vicio y la virtud. Por eso el buen libro suele ser muy temido, quizá repudiado. Es nuestro inexorable espejo: es nuestro peor enemigo, el más sereno y contumaz»[8].

Lo vital es la primera e imprescindible premisa desde la que fraguar el texto artístico (luego vendrá el acto diferencial de la expresión). En los quehaceres críticos, que son quehaceres creativos, la tarea dominante debe poner de relieve los acentos vitales ahormados en formas artísticas, como ejercicio de discernimiento y de fijación de valores, porque su deber prioritario es «revelar» la obra.

Esa faena de revelar la obra con simpatía, descrita por Jarnés en el artículo «La semana del buen libro» de la serie «Letras» (*La Vanguardia*, 17-IV-1932) y que se reprodujo como apartado primero del prefacio «Leer

Virginia Trueba, La literatura francesa a la luz de la crítica española (un estudio de las publicaciones periódicas madrileñas, 1923-1932) *(Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997), de la que fui el director.*

[6] *He comentado bosquejado este ideario en mi artículo, «Valle-Inclán, embajador en Buenos Aires (A propósito de un artículo olvidado de Azorín)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *536 (1995), pp. 53-68.*

[7] *Benjamín Jarnés,* Ejercicios *(1927),* Obra crítica, *p. 88.*

[8] *Benjamín Jarnés,* Feria del libro *(1935),* Obra crítica, *p. 172.*

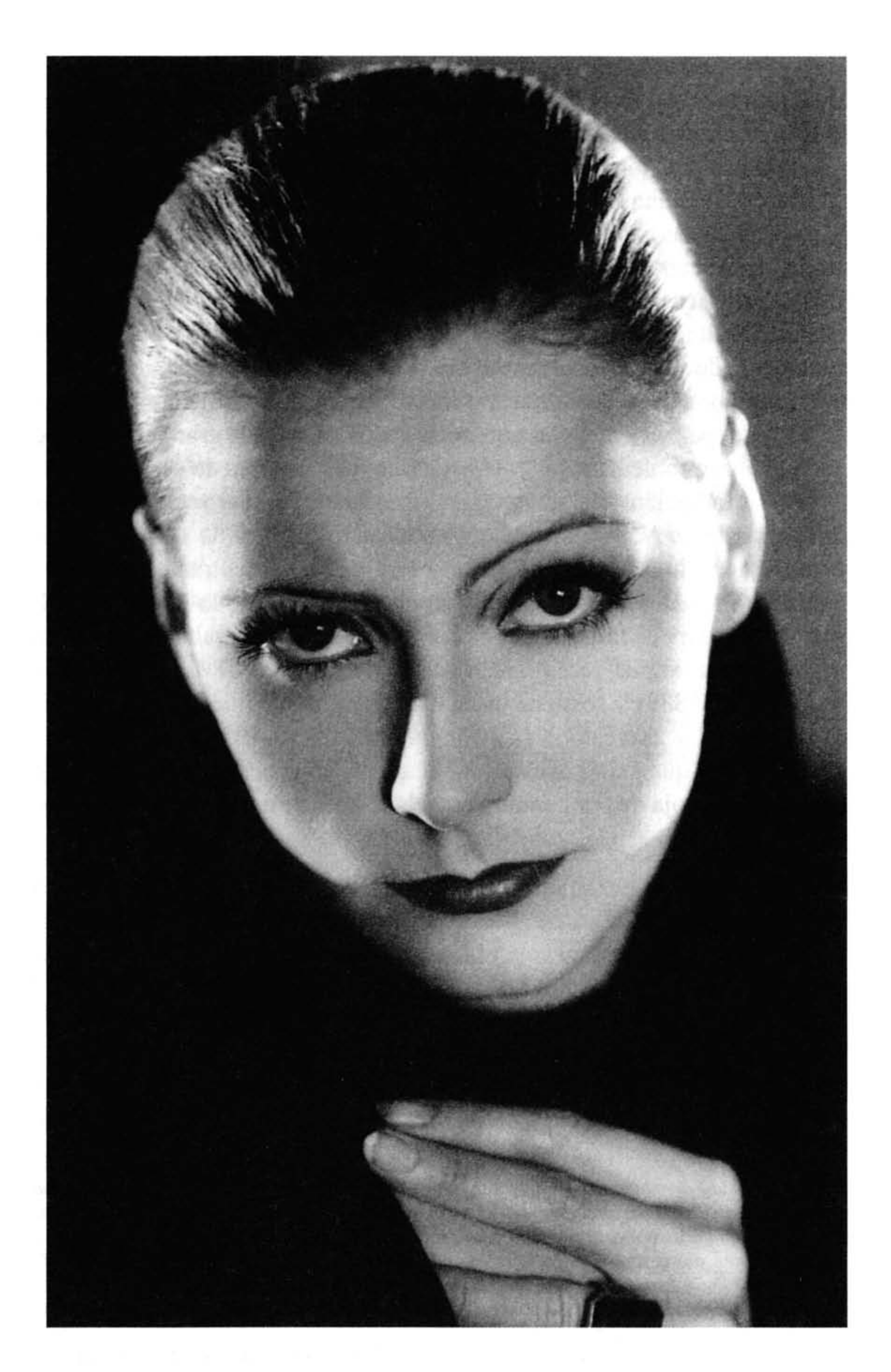
para vivir» de *Feria del libro* (1935)[9], consiste en «Investigación, análisis, valoración, microscopia, faenas lentas y amorosas». No se trata de acomodar la obra ni de informar sobre quién es el autor, se trata de revelar la intimidad de la obra, donde está contenida «la médula de una personalidad», que ha edificado una nueva *originalidad*, hacia la que el crítico guía al lector, valiéndose de toda su capacidad de discernimiento estético y de experiencia vital.

A Benjamín Jarnés no le cabía duda alguna de que la principal misión de la crítica literaria era adentrarse en la mismidad vital de la obra artística, convencido de que una novela –por ejemplo– debía crear «un campo magnético donde el lector se siente arrastrado desde su vida corriente a la vida fingida, por vehemencias auténticas». Así, si en toda gran novela debe plantearse un problema vital[10] –«en una novela todo puede ser inventado menos la irradiación vital», según escribe en su habitual sección «Letras españolas» de *La Nación* de Buenos Aires el 23 de abril de 1931– el crítico que se aproxime a ella debe guiar al lector en su desentrañamiento, que es descubrimiento de lo sustancial y jamás afirmación de lo interjeccional. En fin, tanto para el Jarnés creador como para el crítico valía la exigencia que, tras apelar varias veces a Jean Marie Guyau y *L'Art au point de vue sociologique* (1889)[11], sostiene en uno de los artículos de la serie «Límites», «Técnica y expresión» (*La Vanguardia*; 29-XI-1932): «Ahora, más que nunca, hay que exigir al escritor –al artista, en general, aun al artista de la política– su hoja de temperatura moral, su hoja de antecedentes vitales».

[9] *Habría sido oportuno que el profesor Ródenas lo hubiese tenido en cuenta, puesto que las reflexiones que cita vieron la luz en 1932 y son estrictamente coetáneas del cuaderno íntimo de Jarnés que le sirve para autorizar su argumentación.*

[10] *Incluso en obras tan ajenas al canon del género novela como* Policéfalo y señora *de Ramón Gómez de la Serna, el crítico Jarnés busca perfilar el problema vital: «Ramón Gómez de la Serna ha llevado a su última novela* Policéfalo y señora, *un problema vital...» (Letras Españolas»,* La Nación, *13-XI-1932).*

[11] *Precisamente la traducción española de Ricardo Rubio de este libro de Guyau había aparecido en la «Biblioteca Científico-Filosófica» de la editorial Daniel Jorro en 1931.*



Greta Garbo

La infancia en la Argentina de los años 60. Laboratorio de la utopía

Sergio A. Pujol

Una indagación cuidadosa en la vida social y cultural de la década del 60 no puede agotarse en imágenes de jóvenes iracundos dispuestos a demoler con canciones, cabellos largos y marihuana el sistema de valores de sus padres. Aquel también fue un tiempo de nuevas y estimulantes relaciones entre los padres jóvenes y sus hijos. Tal vez más que cualquier otra cosa, la de 1960 fue la década de una nueva infancia, de un proyecto pedagógico que creció en clara sintonía con el deseo de cambio de los jóvenes.

La Argentina no estuvo al margen de ese sentimiento colectivo a favor de una infancia radicalmente diferente a todas las infancias del pasado. Si fuiste niño en el país comprendido entre la presidencia de Arturo Frondizi y el secuestro de Aramburu, tendrás recuerdos aún frescos de ciertos programas de televisión, de ciertas melodías, de ciertos personajes hechos –supuestamente– a imagen y semejanza de tu modesta humanidad. También habrás sido objeto de un experimento más o menos universal: la nueva pedagogía y su entorno cultural. Te habrás sometido, entre el deber y la diversión, a tests de inteligencia. Habrás oído a tus padres discutir sobre las ventajas de una educación menos coercitiva y autoritaria que la que ellos habían recibido. En determinadas escuelas te habrán dejado hacer de todo: si hasta habrás comido con las manos, espontáneamente, sin compostura, ante la mirada encantada de tus padres, tan distintos a tus abuelos.

Desde luego, no fuiste tan inteligente como Mafalda, ni tan ingenuo como Upa, ni tan delirante como el Capitán Piluso de la TV, ni tan enciclopédico como Anteojito. Tampoco te comportaste del modo juicioso con el que los niños y niñas de *La novicia rebelde* le despejaron el camino del amor a Julie Andrews. Pero nunca estuviste del todo solo. Siempre observado por algún adulto, jugaste en la vereda, aprendiste en la escuela y descansaste en tu casa bajo la atenta mirada de quienes tenían la obligación de cuidarte y a la vez darte una expectativa de libertad para que la senda hacia la adultez no te resultase tan empinada. Los rostros de chicos de tu misma edad poblaron revistas de actualidad, informes psicológicos, viejos y nuevos manuales escolares, espacios televisivos, tapas de long-plays y exposiciones de fotografías.

Pensando en tus intereses y necesidades se escribieron enciclopedias en fascículos –*Monitor* y *Lo sé todo* aún hoy se conservan en la biblioteca de tus propios hijos– y se grabaron, bajo la idea de que la música libera al hombre, canciones renacentistas y canciones novísimas, concebidas para un futuro siempre auspicioso. Con «Manuelita la Tortuga» o «La Mona Jacinta» de María Elena Walsh, combinaste las primeras lecciones de castellano con tus más tempranas inclinaciones musicales, mientras tus padres se atrevían a mezclar los discos de los Beatles con los de Astor Piazzolla. Fuiste personaje literario en reiteradas ocasiones y comprador potencial de nuevas revistas de historietas. ¿Qué podría ser mejor que una revista de superhéroes editada en México? ¿Qué mejor objeto de colección que unas hojas con las aventuras a todo color de Batman, Superman y toda la galaxia de seres indestructibles, algunos de los cuales tu padre conocía del cine continuado de su pueblo? Si hasta pudiste cambiar las revistas repetidas en casas de canje literario. En fin, tuviste tus propias colecciones, tus propios discos, tus propios sueños...

Ser niño en la década de 1960 fue portar, si bien de modo parcial y limitado, las ilusiones de una sociedad confiada en que el cambio era posible, deseable y en cierto modo también inevitable. ¿Por qué no empezar por la niñez? ¿Por qué no preparar a las generaciones futuras para que caminaran libremente? Había que romper entonces un paradigma educativo iniciado a fines del siglo XIX y que estaba en crisis desde la posguerra. Las señales más claras y contundentes del proyecto de los 60 estuvieron condensadas en los discursos sobre la niñez. Discursos y objetos, palabras y artefactos: el ser niño ya no fue una contingencia pasajera, ni una etapa inadvertida o silenciosa en un mundo dominado por adultos. La niñez se convirtió en el principal laboratorio de la utopía.

Philippe Ariés escribe que, así como el sentimiento de infancia nació en el siglo XVIII, el de la adolescencia pertenece definitivamente al siglo XX, y es a partir de los años 60 cuando su connotación psicologista dejó lugar a una más ambiciosa dimensión cultural. Aquí y allá se impuso la imagen de la adolescencia como síntoma de época, como metáfora de la civilización. «La difficile adolescence des jeunes nations», escribía a fines de la década el observador político Jacques Chastenet al referirse a los problemas del Tercer Mundo. ¿Y la infancia? ¿Dónde quedaba la infancia? ¿Acaso su sitio representaba la protohistoria de un tiempo radicalmente diferente? Nunca antes tantos padres primerizos vislumbraron en los rostros de sus hijos una promesa tan rotunda de futuro.

¿Deben los niños usar chupete? ¿Es normal la agresividad en la infancia? ¿Hay que obligar a los chicos resfriados a que guarden reposo? ¿Pueden los

alimentos proteínicos reemplazar a la leche materna? ¿Es tan importante que la madre se consagre exclusivamente a la crianza de sus hijos? ¿Ejerce la televisión efectos nocivos sobre el espectador infantil? ¿Es bueno o malo que los niños se relacionen con el dinero?

Más que una moda científica, la pregunta por los niños se volvió omnipresente, obsesiva. Y llegó de todas partes: de la medicina, del psicoanálisis, de la literatura, de la pedagogía, de la sociología. Esta última advertía del crecimiento demográfico a escala mundial. Establecida por las Naciones Unidas como «la década para el desarrollo», la de los 60 fue sin duda una década de explosión poblacional, con una tasa anual de casi el 3 por ciento acumulativo, que se verificó principalmente en los países subdesarrollados o «en vías de desarrollo». La Argentina perteneció a ese grupo –fue el país «en vías de desarrollo» por excelencia–, y figuró en los cuadros más auspiciosos: parecía ser una nación con futuro.

Paradójicamente, en los primeros años de la píldora anticonceptiva –muy difundida en los países más avanzados, donde su nivel de venta casi alcanzó al de los analgésicos– la población mundial creció más velozmente que antes. Fue entonces cuando un mundo de niños, un mundo infantil inquietante, ensanchó la base de la pirámide de población, presionando «desde abajo» para ser inmediatamente advertido «desde arriba». Los adelantos de la ciencia médica contribuyeron a la definición de ese mundo «aniñado»: comenzó a aplicarse masivamente la vacuna Sabin oral, complementando así el trabajo de Salk contra la poliomelitis, y la vacuna contra el sarampión se impuso en 1963. El hambre no desapareció del mundo –tampoco las guerras y las matanzas–, pero mejoraron notablemente las condiciones objetivas para la vida humana. Con este marco mundial, nacer en los 60 fue un poco menos difícil que antes.

En la Argentina, las principales revistas de actualidad, de *Claudia* a *Primera Plana*, organizaron mesas redondas para dilucidar la problemática de «nuestros hijos». En la televisión se habló mucho de los niños, tanto desde la ficción como desde un incipiente periodismo «de opinión». Los diarios de gran tirada y algunos programas de televisión incluyeron secciones fijas dedicadas a instruir a los padres –la doctora Eva Giberti hizo escuela en esa materia– y no pocos médicos se volvieron «defensores» de los niños. Psiquiatras y psicoanalistas sentaron a los pequeños al diván, sin que éstos se dieran cuenta: Sigmund Freud y sus descendientes intelectuales acudieron a la cita con los niños. Y también Jean Piaget –cuyas ideas tuvieron un mayor impulso desde que en 1955 se fundó el Centro Internacional de Epistemología Genética– fue seguido con interés creciente.

Mientras la película *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio era premiada por su valentía al testimoniar las condiciones de reclusión de los niños expósitos (el propio Favio había estado en el hogar «El Alba»), las bases mismas del saber científico y pedagógico referido a la niñez fueron sentadas en el banquillo de los acusados. Atrás quedaron los tiempos en que los chicos con sarampión eran vestidos con ropas de colores y aislados en una habitación con ventanas coloradas. La conmoción de los años 60 llegó a los cimientos mismos de la medicina infantil, territorio fértil para la experimentación y el debate. Diferentes corrientes se confrontaron, aunque no siempre en forma agónica: seguidores de la escuela organicista; «defensores» de los fenómenos psíquicos, adeptos a la homeopatía...

Florencio Escardó planteó que muchas de las enfermedades infantiles se deben a factores afectivos. El doctor Arturo San Martín y sus discípulos destacaron la importancia de la alimentación en la salud infantil: ¡arriba las proteínas! Y fue cada vez mayor el número de médicos que avalaban la teoría del organismo humano como unidad muy sensible al medio externo.

Junto a esto, el fuerte impacto del psicoanálisis introdujo conceptos como trauma, complejo y neurosis a la hora de tratar los problemas de la salud mental de los infantes. Mientras en los países avanzados el psicoanálisis infantil había prosperado a partir de los trabajos de Ana Freud y Melanie Klein, en la Argentina Marie Langer y Arminda Aberasturi figuraron entre los psicoanalistas más consultados, en un momento en el que Arnaldo Rascovsky advertía sobre la tendencia destructiva de los padres hacia sus propios hijos (la teoría del filicidio en su máxima expresión) y Enrique Pichon Rivière señalaba los peligros que podía acarrear la debilidad de la figura paterna –a favor de la materna– en el mundo moderno. Tesis muchas veces contrapuestas, pero siempre comprometidas con la situación psicológica y anímica de la niñez en el contexto de una estructura familiar en acelerado proceso de cambio.

«Ayer nomás/ en el colegio me enseñaron/ que mi país es grande y libre...». La canción del *rocker* Moris empezaba resaltando un contraste: en la escuela de ayer nos creíamos cosas de las que luego dudamos. El mundo no era entonces como nos lo habían contado. Y esos cuentos o relatos habían nacido en la escuela, en el colegio. ¿Cómo fundar otra educación y poner en circulación otros relatos?

Aunque la niñez era un viejo tema del psicoanálisis volcado a la cultura de masas –como bien ha demostrado Hugo Vezzetti en sus investigaciones–, el niño de los 60 ya no fue tanto el centro de la literatura sobre crianza como un ser relativamente independiente, portador de un sentido social y cultural diferente. Se trataba de cuidar al niño para que fuera realmente

libre; estar sobre él para lograr el efecto contrario: el desarrollo de un mayor grado de autonomía y libertad de decisión para cuando estuviera en condiciones de ejercerlas. La libertad de los niños debía ser programada: sobre esta paradoja fluyó una década en la que los niños fueron tan sobrecargados de responsabilidades como desatendidos; tan en sintonía con los ideales de los mayores como autónomos.

Pedagogía y didáctica fueron los terrenos más sensibles a las expectativas colectivas generadas por la infancia. La enseñanza «integral» emergió como la palanca en educación. Los chicos eran estimulados en un contexto de mayor libertad de elección. Dirigida por Francis Sweet, La Escuela del Sol representó el nuevo paradigma educativo: «Es absurdo obligar a un chico a que haga lo que no quiere» ¿Qué al niño no le interesan las matemáticas? No importa, ya las descubrirá cuando las necesite, cuando esté en condiciones de apreciar su valor. ¿Para qué perpetuar la institución del director de escuela? ¿No es mejor resolver cada problema con asambleas generales en las que todos tienen voz y voto?

En realidad, esta revolución pedagógica –que lógicamente fue minoritaria y no se expandió por todo el sistema educativo argentino de los 60, aunque su impacto siempre se hizo sentir de alguna u otra manera– había empezado en 1957, en el ámbito de la enseñanza privada. Bajo la influencia del doctor norteamericano Benjamín Spock, la liberalización educativa tuvo resultados bastante espectaculares –y años más tarde cuestionados– en todo el mundo.

Como cuidar y educar a su hijo, el polémico libro de Spock, se había editado por primera vez en 1946, y con sucesivas traducciones había logrado un gran impacto en diversos países. El primer efecto que este libro casi rousseauniano tuvo en los Estados Unidos fue la emergencia de la generación de jóvenes rebeldes y críticos del sistema. Educador tácito del *baby boom*, su autor podía estar tan orgulloso como Marcuse de haber puesto en marcha eso que Theodore Roszak llamó «la rebelión de los centauros». Y los centauros querían corretear libres, sin ataduras, en el marco de esa «sociedad permisiva» con la que Spock tenía bastante que ver. Los bebés-Spock parecían marcar el rumbo de la historia. Pronto, muchos de ellos terminaron siendo *beatniks*, *hippies*, rebeldes, pacifistas, estudiantes franceses del 68 y defensores del amor libre.

En la Argentina de aquellos años, la idea de que los niños debían recibir una educación basada en el libre albedrío y el placer, con el estímulo del juego y la integración de las distintas disciplinas, tuvo su gran impulso entre 1960 y 1966. En ese lapso, 19 escuelas del tipo integral realizaron «una experiencia pedagógica maravillosa», tras el modelo de la «escuela

placentera». Aunque el gobierno de facto del general Onganía, regresivo y ultramontano para tantos temas, supuso un brusco corte para el proceso de modernización cultural del país, en el aspecto educativo la brecha fue menos abrupta. Más aún: en 1967, por resolución del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria, empezaron a funcionar 102 escuelas integrales públicas en Capital Federal y 40 en el interior del país. Evidentemente, la liberalización educativa era una tendencia sostenida. El paso del ámbito privado al público no sólo certificaba el éxito del experimento pedagógico, sino también una posibilidad de continuidad y de legitimación institucional, más allá de los avatares políticos.

Respecto a los textos escolares, el debate se planteó contra la vieja concepción de la lectura patriótica y moralista. En muchas escuelas se siguieron utilizando los libros clásicos de Kapelusz, pero *Aire Libre* de María Elena Walsh –para segundo grado– marcó otra senda a partir de 1967, materializando así un interés cada vez mayor en la renovación. Editado por Estrada, el manual escrito por la creadora de *Canciones para mirar* fue definido por la prensa como «una verdadera bomba de tiempo en el vetusto edificio de la pedagogía infantil». El libro traía poemas de Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni y Fernán Silva Valdés, entre otros autores, y las ilustraciones de Horacio Elena introdujeron en el mundo de la pedagogía infantil criterios gráficos novedosos.

En las páginas de *Aire Libre* todo o casi todo era diferente. En lugar de la hagiografía patriótica, el texto narraba las peripecias cotidianas de una familia de titiriteros; en lugar de henchidos himnos a los próceres, optaba por la poesía coloquial. Su autora era muy clara al respecto: «Hay gente que confunde libros para niños con libros para tontos». También Odila Jacobs y Frida Schultz de Mantovani escribieron para la escuela primaria desde una perspectiva literaria y pedagógica diferente, pero sin un impacto tan fuerte como el que produjo el libro de la Walsh. La fe en el poder de la lectura estaba intacta.

CALLEJERO



Clark Gable

El otro autor de *Rayuela*

Pere Canal Vila

En estas fechas se cumplen cuarenta años de la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar. Por sí mismo, este hecho es ya un buen motivo para la relectura de esta novela; más allá de la efeméride, este artículo va a presentar un segundo motivo, invitando no ya a la relectura, sino a una lectura totalmente insólita. Esta nueva lectura va a basarse en un componente que ha estado siempre ahí, a la vista de todo el mundo, y que sin embargo ha pasado desapercibido durante estas cuatro décadas: se trata de la llamativa ausencia de un nombre. En *Rayuela*, en esa novela repleta hasta la saciedad de referencias a autores, personajes, artistas, filósofos, figuras históricas; a seres pertenecientes a todas las épocas, culturas y ámbitos de la existencia; ahí, en esa abrumadora enciclopedia del devenir humano, falta un nombre, cuya importancia con respecto a la obra es tan flagrante que su omisión no puede sino resultar una forma de señalar, precisamente, esa importancia. Para percibir esa ausencia e identificar a quién señala debemos seguir un sutil juego de pistas que Cortázar tejió en la urdimbre misma de su novela, tan profundamente que se confunde con el alma de ésta.

La ausencia de este nombre está señalada en distintas formas a lo largo de la obra. La más evidente de todas, sin duda, se encuentra en el capítulo 60, cuando se comenta la existencia de una lista de nombres que un personaje (el escritor Morelli) había reunido para incluir en su futura novela: algunos nombres de esa lista han sido tachados con una fina línea, «como si fueran demasiado obvios para citarlos». Todos sabemos que Morelli, el escritor ficticio, es un trasunto del propio Cortázar, y que la novela que aquél ha proyectado –y cuya elaboración encontramos documentada en *Rayuela*– no es sino la misma *Rayuela* mostrando de forma autoconsciente su propio proceso de creación. Por tanto, cabe transportar a *Rayuela* lo que Morelli ha proyectado para su libro: omitir ciertos nombres por ser demasiado obvios.

Las otras formas con que se anuncia la ausencia son de índole metafórica. El capítulo 137 está enteramente dedicado a esa idea: «Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarle a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable». Que el resultado de esa resta conduce a una sola figura, y no a

varias como puede dar a entender el capítulo 60, nos viene refrendado por el capítulo 66, donde encontramos una curiosa metáfora: se describe un muro hecho con palabras en el que falta tan sólo una, dejando pasar, por el agujero, una luz. Y esta idea de un muro con oberturas se repite en el capítulo 79, en cuyo último párrafo se nos dice: «... (el autor) le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio y que el lector cómplice deberá buscar».

El juego que Cortázar propone es complejo. Sus pistas se encuentran diseminadas, fragmentadas y mezcladas en contextos textuales distintos. Puede dar la impresión de que se fuerza el texto al unir esas piezas y querer darles un sentido unitario, pero ésa es en verdad la tarea que se nos impone, y la justificación final de todo ello la hallaremos en una visión de conjunto: la evidencia hablará entonces por sí misma. Por tanto, les ruego que acepten por ahora esta anterior composición de fragmentos, con la que pretendo mostrar cómo ha formulado Cortázar su enigma. Reuniendo todos esos elementos, queda lo siguiente: la lista de nombres que está integrada en *Rayuela* viene a configurar el marco en el que cobra sentido una ausencia, a través de la cual se vehicula un sentido que ha de proporcionar un determinado conocimiento, y este conocimiento tan sólo es accesible mediante la participación activa del lector.

Esta última idea resultará familiar a todo buen conocedor de Cortázar y de su teoría sobre el lector activo y el lector pasivo. Tal teoría se encuentra en la base de la composición misma de *Rayuela*, en su original división en dos posibilidades de lectura. Pero en lo que atañe al nombre ausente hay que ir más allá de lo que se ha asumido hasta hoy con respecto a la complejidad de la lectura, y esa teoría debe implementarse ahora como una praxis muy particular –una verdadera pesquisa– en la que es preciso implicar la lectura atenta y el conocimiento de la historia de la literatura.

Y vamos a ver por qué: En el capítulo 71 Cortázar nos dice; «...puede ser que haya otro mundo dentro de éste... Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno». ¿Un mundo que no existe pero que existe de determinada manera? Lo paradójico de esto se despeja con ayuda de los capítulos 61 y 91. En el primero se describe el quehacer literario de Morelli con el término *Ersatz*, que significa sustitución, reemplazo; y en el segundo, en una nueva metáfora del ámbito de la química, se compara la composición de los elementos químicos complejos con la composición de la novela («se trata de fijarlos –los elementos que la componen–, y si es posible, serlos»). Todo lo cual viene a significar que el nombre ausente ha sido descompuesto en sus elementos compositivos y que estos han sido disueltos en la novela y susti-

tuidos por otros. Que el agua se compone de oxígeno e hidrógeno es algo invisible, pero es obvio para un químico. El nombre ausente de *Rayuela* también es invisible, pero va a resultar obvio para un entendido en literatura.

Se trata por tanto de discriminar los elementos constitutivos de *Rayuela* e invertir el sentido de su sustitución para identificar el modelo. Bastará para ello con los cuatro elementos que a mi parecer son los más prominentes de la obra: en primer lugar, el periplo de Horacio Oliveira, que constituye el núcleo argumental del libro; segundo, la teoría de la novela, que se transmite a través de los capítulos vinculados al escritor Morelli; tercero, lo que ya al principio de este artículo hemos procurado llamar la 'enciclopedia' de *Rayuela*, es decir, el dilatado conjunto de citas que se integra en ella; y cuarto, la insólita estructuración en dos posibilidades de lectura.

El primer elemento, el periplo de Horacio, es un viaje y una búsqueda. Algunos críticos han querido reducir *Rayuela* a una historia de amor, pero la búsqueda de Horacio va más allá del Amor, aunque lo incluya: «Bah, vos no entendés nada si no es en términos de absoluto», le dice Etienne en el capítulo 99. El objeto último del viaje de Horacio es, en verdad, el Absoluto. Como figuraciones simbólicas de ello se presentan la rayuela y el mandala, que traen adosadas una connotación religiosa: los episodios vivenciales de Horacio son como el recorrido por las casillas de la rayuela, hacia el cielo, o por las habitaciones del mandala, hacia el centro. El viaje de Horacio, además, es de ida y vuelta: se sale de Buenos Aires, se viaja por París, se vuelve a Buenos Aires, siguiendo un esquema reductible a tres fases: una fase inicial inmadura, un viaje de formación y el retorno al paisaje inicial en un estadio superior. La búsqueda del Absoluto y una progresión espiritual en tres fases son elementos que nos permiten invocar el sistema conceptual y filosófico del idealismo alemán; a Fichte y a Hegel, a su dialéctica. Reservemos por el momento esta asociación.

El segundo elemento es la teoría de la novela de Morelli. Desde un punto de vista formal, Morelli postula una concepción de la obra literaria basada en la versatilidad, oponiéndose a la rigidez de ciertos esquemas. Ello se corresponde en el plano del contenido con una escritura prospectiva que aboga por lograr una *antropofanía*, un conocimiento total de lo humano, con todas sus posibilidades, frente a una visión reductivista del hombre que quiere someterlo a unos parámetros de control y de orden. Con este planteamiento, Morelli-Cortázar viene a expresar los postulados del romanticismo en su confrontación con el clasicismo. Y esto se estructura en forma de capítulos breves, de fragmentos, lo que nos lleva a recuperar el nombre de la revista *Athenäum*, donde se formularon los famosos *Fragmentos* que constituyeron el manifiesto del primer romanticismo.

El tercer elemento es la enciclopedia de *Rayuela*. Es preciso penetrar en la lógica que rige esta selección de nombres, en el criterio bajo el que se ordena: se trata de la adscripción a una polaridad binaria que sigue los términos de la confrontación expuesta en el párrafo anterior. Por un lado, connotados positivamente, tenemos los items que remiten a la concepción prospectiva de la naturaleza humana: el budismo Zen, el jazz, el cine cómico, etc. Es el lado de la apertura, de la improvisación, de lo irracional. Por el otro tenemos los items que remiten a una concepción restrictiva de lo humano: el catolicismo, el imperialismo ocidental, el cartesianismo, etc. Es el lado de lo represivo, de lo pautado, de lo racional. Y con este tercer elemento, señoras y señores, tenemos ya a nuestro nombre.

Porque hay un autor que escribió una novela en que se narra el periplo –en tres fases– de un personaje en busca del Absoluto; un autor que figura a la vez como una de las firmas que suscriben los famosos fragmentos de la revista *Athenäum*, en los cuales defendía la versatilidad de la novela romántica frente a la rigidez de la novela clásica; y es también el autor que concibió una enciclopedia regida por el criterio de la simpatía, en la cual se ordenaba el saber humano en dos polos opuestos. Y ni el nombre de este autor, ni los de sus obras, aparecen mencionados en *Rayuela*, porque son tan obvios que no es necesario mentarlos; porque ellos mismos, a su manera, disueltos, sustituidos, son la propia *Rayuela*. Se trata del autor de *Heinrich von Ofterdingen*, la primera gran novela romántica: Friedrich Von Hardenberg, Novalis.

Nos queda todavía el cuarto elemento: la doble estructura de *Rayuela*. Ésta sustituye un componente de la figura de Novalis más abstracto que los anteriores. Y la clave del mismo se halla formulada en el capítulo 75 de la novela, que el propio Cortázar señaló como uno de los más importantes de la novela: al principio de este capítulo nos encontramos con una líneas en cursiva y redactadas en un estilo clasicista, denotado indirectamente como goethiano. A mitad del capítulo, y sin solución de continuidad, la tipografía se normaliza para dar paso al estilo propio de Cortázar. Entonces se nos aclara el sentido de ese inicio: Horacio, ante el espejo, se divertía dando a sus pensamientos la forma de un relato ochocentista, hasta que la risa lo detiene. Todos los elementos de este capítulo –la dualidad de tipografías y estilos, la referencia a Goethe, la risa de Horacio, el espejo, etc– dibujan un mapa a escala reducida del sentido y de la estructura de *Rayuela*. Porque con *Rayuela* Cortázar recupera y reivindica, a su manera, el sentido de un episodio casi olvidado de la historia de la literatura universal: la reacción de Novalis frente a Goethe.

Heinrich von Ofterdingen, la novela que reescribe Cortázar dentro de *Rayuela*, puede ser considerada a su vez la reescritura de otra novela, *Wilhelm Meister*, de Goethe. En un principio, este último título relataba la for-

mación del protagonista –Wilhelm– hacia la realización de su sueño, el ascenso a los escenarios teatrales. Por tanto, en este primer estadio, se trataba de una *Künstleroman* o novela de formación del artista, y como tal fue celebrada por el joven Novalis, cuya sensibilidad identificaba el Arte como máxima meta del devenir humano. Pero Goethe amplió posteriormente la obra, y lleva a Wilhelm a abandonar la profesión de actor para emprender una labor pedagógica, que encuentra más digna y necesaria para su existencia y para el mundo. De esta manera, Goethe revela su atrincheramiento en los postulados ideológicos de la Ilustración; de *Künstleroman*, género afín a la naciente sensibilidad romántica, su novela pasa a ser una *Bildungsroman*, novela de formación del hombre, de valores plenamente clásicos. Y con ello, el máximo valor de Novalis, el Arte, resulta ahora vilipendiado: en sus *Anales*, Goethe describió el cambio en estos términos; «... (Wilhelm) salió para buscar el asno de su padre (por el arte), y encontró un reino (por la pedagogía)».

Heinrich von Ofterdingen fue la respuesta a este cambio. Con ella, y con la teoría expuesta en los fragmentos de la revista *Athenäum*, Novalis realizó un contundente manifiesto del ideario romántico. Novalis recupera la *Küntsleroman* y la reescribe *alla romantica*: ante la novela clásica, ese mundo «deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico» (*Rayuela*, capítulo 75), Novalis opone un género desbordante, que da cabida a la imaginación, al juego, al sueño; un género que se presenta como la forma artística total. La clave de esta cualidad se halla en un elemento fundamental opuesto a la preceptiva clásica: la versatilidad, engranaje definitivo que permite dar cuenta de las variadas formas en que se manifiesta el espíritu del poeta romántico en su despliegue.

La división de *Rayuela* en las dos posibilidades de lectura reproduce los elementos de este capítulo de la literatura universal. La versión para lectores pasivos viene a ser la novela clásica, goethianana, y la versión para lectores activos contiene la teoría, la enciclopedia y la novela románticas de Novalis. Con ello, Cortázar se reconoce como heredero de esas dos figuras, cuya confrontación configura su propio retrato y, en cierta medida, el de la literatura y el individuo modernos. Bajo la luz de este juego de espejos, el núcleo argumental de la novela de Cortázar, el periplo de Horacio, adquiere unos relieves nuevos, trascendentales para su comprensión cabal. En la novela de Novalis, los personajes ostentan una significación simbólica relacionada con el proceso del protagonista: esto puede y debe ser transportado también a *Rayuela*. Los paralelismos son innumerables. El papel del padre de Heinrich como artesano o poeta frustrado, por un lado, y el de Klingsohr como poeta consumado, por el otro, encuentran su correspondencia en el

personaje de Traveler, quien representa los estadios inicial y final del trayecto de Horacio, su doble. Los personajes femeninos –la madre de Heinrich y Mathilde–, símbolos de la conexión con el Absoluto, se proyectan en la Maga y en Talita. (Se podría establecer, lúdicamente, una aproximación consonántica entre los nombres de la Maga y de Talita con el de Mathilde: juego que no resulta descabellado al tener en cuenta que los nombres de Heinrich Ofterdingen y de Horacio Oliveira tienen las mismas iniciales.)

Los personajes que van mostrando a Heinrich distintas prefiguraciones de su destino durante su viaje se corresponden en *Rayuela* con los miembros del Club, que son una descomposición de la personalidad del protagonista, un retrato suyo hecho a partir de sus orígenes, sus influencias, sus conflictos: Wong es la fascinación por la cultura oriental y por el Zen; Étienne, la herencia del racionalismo ilustrado; Gregorovius, las tradiciones esotéricas occidentales; Babs, la antigüedad grecorromana; Perico Romero, el argentino gauchesco; Ronald, el occidental amante del orden y de las formas.

Horacio es el perseguidor, el héroe cortazariano por excelencia. En él se integran todas las voces anteriores, las acoge, las sufre. Y él, a su vez, es asumido por Morelli, el escritor, su creador. De esta forma, pues, con Morelli como cúspide de una trayectoria que nos ofrece un retrato cada vez más próximo al propio Cortázar, la versión para lectores activos acaba siendo también una *Künstleroman*. Y con el bucle final de capítulos, que nos conduce a una lectura infinita, se ofrece al mundo tan inacabada como la novela que reescribe.

Así pues, el enigma ha sido formulado y ha sido resuelto. Han sido reconocidos el agujero y la luz que pasa por él. Hay más pistas, otras indicaciones, que hemos obviado con tal de hacer más llevadero el camino. Ahora, éste queda abierto. Más allá de las fronteras de *Rayuela*, Cortázar tuvo el gesto de dejarnos un significativo fragmento donde, ahí sí, se cita explícitamente a Novalis. Se trata del único fragmento externo a *Rayuela* que podemos atribuir a Morelli sin escrúpulos, puesto que su nombre figura en el título mismo; se trata de «Morelliana, siempre», capítulo perteneciente a *La vuelta al día en ochenta mundos*. En el fragmento que sigue, perteneciente a ese capítulo, se delata el sentido, plenamente acorde con el alcance que le hemos dado en este artículo, que para Cortázar tuvo la figura del primer novelista romántico:

«Como los eleatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado.

Novalis murió sin alcanzar la flor azul...»

Carta de Argentina
Paradojas: el Nuevo Cine Argentino

Jorge Marrone

Argentina es un país extraño. Sumido en la más profunda crisis económica y moral de su historia, sacude al mundo con sus fotos de hambre, devastación, corrupción y crimen. Aquí aletea como un fantasma el temido umbral de la predisolución social. Sin embargo, simultáneamente, de entre los escombros, edifica e ilumina uno de los fenómenos más llamativos con su siempre encendida antorcha cultural. En Buenos Aires no sólo hay en cartel más obras de teatro que en París, por ejemplo. También se multiplican los talleres literarios y espectáculos gratuitos. La ópera llega a las plazas de la ciudad o la venta de libros (nuevos o, preferentemente, «de viejo») resiste el tembladeral económico y en algunos casos supera las ventas en comparación con tiempos mejores. El MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) último orgullo porteño, desborda de un público multitudinario que, ahora sí, rastrea sus raíces. Pero el hijo dilecto del misterio es la pantalla de los sueños, (o espejo de dolorosas realidades): *El Nuevo Cine Argentino.*

Más allá de las diferencias, así como en la Italia vencida y humillada de posguerra nació el inolvidable fenómeno del neorrealismo, éste país lastimado y empobrecido produce la movida más espectacular en la historia de su cinematografía.

El bochorno de los últimos días del verano argentino parece no afectar el ritmo frenético de trabajo de los funcionarios. Como si el detalle delatara la actitud de la gestión, con la camisa arremangada, Jorge Telerman, el joven Secretario de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, uno de los padres de este estallido cultural, define: «No es que a pesar de la crisis se vive un fenómeno cultural muy importante, sino que es producto de la crisis. La necesidad de producir, de crear, está íntimamente ligada a esta situación tan dramática que nos toca vivir y que, aunque no deseada, resulta estimulante para la energía creadora. Hay otros países que ni para bien ni para mal producen cultura en épocas de crisis sino que más bien bajan los brazos. Argentina tiene un pasado, tiene actores sociales dinámicos, formación académica, trayectoria cultural y vive su crisis como suelen

hacerlo las sociedades articuladas. Argentina no baja los brazos –subraya Telerman–. Esto que ocurre con el cine en particular y con la cultura en general es una manifestación de un país que en medio de la crisis se niega a cumplir el estereotipo de país vencido».

Para comprender la trama que tejió el tiempo vale hacer un poco de historia. ¿Cuáles, de quiénes eran los fotogramas del celuloide nacional antes de este reciente fenómeno? Atrás fue quedando la frase que resumía el desdén a la industria nacional: *¡Ah! no, yo cine argentino no veo.*

Década de los ochenta, posdictadura, *La historia oficial* gana el Oscar a la mejor película extranjera. El público acude masivamente a las salas. Los que no se habían enterado de las posturas de las desapariciones de personas y las muertes, o habían mirado para otro lado, en la película de Luis Puenzo tenían una aproximación al horror de la verdad. Pero no muy lejos estábamos del embrionario nuevo cine argentino.

En los primeros años de la década del noventa abarcaban la cinematografía nacional nombres como Pino Solanas, Adolfo Aristarain, María Luisa Bemberg, Eliseo Subiela, Leonardo Favio, Jorge Polaco, Marcelo Piñeyro, Alejandro Agresti. Una década atrás dos películas argentinas ganaron el primer premio en los festivales de San Sebastián y Montreal: *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain y *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela. Entre ambas sumaron casi un millón y medio de espectadores. Mas recientemente entre, 2000 y 2001, *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky y *El hijo de la novia* de Juan José Campanella fueron dos grandes éxitos de taquilla, incluso superiores a los anteriores. Ahora los efluvios del éxito hicieron que en las últimas semanas del mes de febrero Hollywood mirara hacia el sur y George Clooney se decidiera: depositó un millón de dólares en Buenos Aires para asegurarse los derechos de la versión norteamericana de *Nueve reinas*. –Voy a producir Nine Queens, se regodeó. Y pagó. Del libro de reciente aparición *El Nuevo Cine Argentino* editado por Fripesci (Filial Argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) reproducimos un fragmento del crítico Eduardo Antín (Quintín) que cierra y juzga valores de esta cronología: «A comienzos del siglo XXI el cine argentino es mucho más difícil de definir porque además de Bielinsky, Campanella y otros jóvenes seguidores de la tradición menos distinguidos, además de los veteranos que siguen filmando, hay una serie de nombres de directores y títulos de películas que muy poco le deben a la historia del cine argentino, que tampoco pertenecen a un corte generacional que los conecte con lo que se filma hoy en otras latitudes, pero conforman el mejor cine hecho en el país durante muchos años. El aspecto más

notable de estas películas es su fuerte personalidad. Es esa originalidad la que está produciendo una demanda notable en los festivales internacionales...».

En general el nuevo cine no tiene rostros famosos como, por ejemplo, los de Ricardo Darín, Norma Aleandro o Héctor Alterio. Excepto en *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, donde destaca Graciela Borges, en *Pizza, birra, faso* (de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano), *Mundo grúa* (de Pablo Trapero), *Silvia Prieto* (de Martín Retjam). *Graciadió* (de Raúl Perrone) o *Garaje Olimpo* (de Marco Bechis) casi ninguno de estos filmes, paradigmáticos del nuevo cine, son protagonizados por actores de fama. Es más, en la mayoría de los casos actúa gente común o profesionales desconocidos.

«Más que caras famosas lo que estamos viendo es un excelente manejo de actores», explica Emiliano Torres, cineasta, 30 años (asistente de dirección y guionista: *Garaje Olimpo, Esperando al Mesías*), que luego precisa cómo nace el nuevo cine argentino y cuál es su filme emblemático. «En términos de película la que seguramente supone un punto de inflexión es *Pizza, birra, faso*... En cuanto al punto de partida de todo esto podríamos ubicarlo en 1991 cuando Manuel Antín funda la Universidad del Cine. De ahí regresa la mayoría de los directores que hoy conforman el nuevo cine».

Pero hay otras razones, detalla Torres: –«En el Parlamento dormía la Ley del Cine. En tanto, Pino Solanas, diputado de la Nación en ese entonces, bregaba por su sanción. Pero no estaba sólo. Recuerdo –dice el cineasta– que los que en aquella época erramos estudiantes de la Universidad, nos pasábamos noches enteras reclamando en el Congreso. Y, como forma de reclamo, entre otras cosas, proyectábamos películas en los mismísimos pasillos del palacio legislativo. Finalmente en 1995 se promueve la ley. Ley que está considerada entre las mejores del mundo, comparable con la que tiene Francia. Un dato revelador: antes de su sanción se asignaban el equivalente de cuatro millones de dólares que después se transformaron en cuarenta, para subsidiar al cine argentino».

Casi por decantación se produjo un cambio generacional; los créditos dejaron de ir a mano de los (sospechosos) de siempre. El Instituto Nacional de Cinematografía dejó de hacerse el distraído y tuvo que atender demandas de «esos muchachos» que con sus películas al hombro ganaban (y ganan) menciones y premios en festivales de prestigio internacional. Pero el interrogante nace a la luz de la realidad: ¿Y si la economía argentina se termina de derrumbar? El resumen del crítico Quintín sobre este y otros temas abona la esperanza: «Afortunadamente la renovación del cine argentino no se circunscribe a la cantidad de óperas primas ni a la edad pro-

medio de sus directores. Abarca también el aspecto temático, el estético y el productivo. El sistema legal vigente permite una estrategia de producción que se agrega a las tradicionales y que se puede conseguir en pocos países del mundo: rodar con muy poco dinero inicial y sin la financiación total aseguradas. Las inversiones, las ayudas y los subsidios llegan cuando el filme logra que alguien (el Estado, un productor o incluso un festival nacional o extranjero) crea en él. Esto tiene, por lo menos, dos consecuencias: una es que los directores debutantes filman exclusivamente desde la convicción personal y la necesidad de hacer cine. La otra es que, al no estar pensadas para la taquilla ni para el prestigio, las películas destilan una frescura y una libertad, ausentes del cine argentino durante muchos años».

El nuevo cine saca las cámaras a la calle y, por ejemplo, redefine a Buenos Aires (*Pizza, birra, faso*), la periferia (*El bonaerense*, de Pablo Trapero), o el norte del país, Salta, (*La ciénaga*, de Lucrecia Martel). Aunque no termina ahí la demarcación el mapa: a finales de los noventa se filman por primera vez en la historia de Rosario, segunda ciudad de la República Argentina, dos largometrajes. Gustavo Postiglione realiza *El asadito* y después *El cumple*. Ambas películas son éxito de taquilla y recibidas con entusiastas elogios por la crítica capitalina que descubre en 1999 que el cine del interior (o de provincias), tiene títulos propios para ser anotados en las fichas técnicas del nuevo cine.

Argentina no baja los brazos y proyecta su futuro en la pantalla de los sueños. Pero ésa, es otra película.

Dos postales porteñas

Gustavo Valle

El poeta anacrónico

En uno de los cafés literarios a los que asisto recientemente en Buenos Aires, me llamó la atención la forma de hablar de uno de los poetas invitados. Tomaba el micrófono como si se tratase de un cáliz, entrecerraba los ojos para conectarse con la musa y hacía firuletes en el aire con la mano, que podría haberla pintado el mismísimo Miguel Ángel.

—Poesía –ya había entrado en trance y hablaba muy lentamente– es aquel hombre... subido a un árbol... es aquella estrella... y entre los dos... como un puente de nubes... se yergue la metáfora.

Paladeaba cada una de sus palabras y abría la boca de tal forma que agregaba un efecto gutural a su expresión. Era como escuchar declamar a Pablo Neruda (pero con acento argentino) el «Poema XX» en aquel disco viejo que tenían mis padres en casa: «puedo escribir los versos más tristes esta noche», con esa voz de ultratumba que lo caracterizaba.

Sentado en su sillita de madera, con el micrófono en la mano, frente el respetable público que sumaba unas nueve personas, este poeta era increíble. No costaba mucho abstraerse del recinto e imaginarlo en un gigantesco anfiteatro, repleto de gente, despertando emociones.

El poeta habló del hombre primitivo (el Neandertal, supongo) y su capacidad de asombro ante las estrellas y el mundo ignoto; delineó lo que sería una nueva teoría de la naturaleza estremecida, y quiso interpretar los avatares del mundo contemporáneo oponiendo las noticias de la prensa sensacionalista a los versos de Omar Kayyam.

Su intervención se inscribió dentro de las jornadas que llevaban por nombre «la poesía argentina frente a la crisis». Según las palabras del moderador, era inexcusable «debatir sobre el papel de los creadores en momentos tan difíciles». ¿Con qué palabras nombrar lo que ha sucedido y sucede? ¿Cómo representar esta realidad que nos ahoga? Eran estos los *Leitmotiven* del encuentro.

—Aciaga –dijo a punto de llorar el poeta invitado– es la hora... de la nación argentina. Y la poesía... debe tomar las riendas... de este potro... manchado de sombras.

Debo admitir la simpatía que me produjo esta metáfora equina, sin duda derivada de la ya famosa sentencia martiana. La Argentina vista como un potro tordillo y el poeta subido a él cual jinete gaucho.

—¡Con paparruchadas modernistas no vamos a ninguna parte! – escuché que alguien murmuró en una mesa del fondo.

—¡Poeta de hipódromo! –dijo otro de los del público, esta vez alzando más la voz.

El vate respondió a las burlas con indiferencia majestuosa. Extático y con los ojos entornados parecía decirnos a todos: «no saben nada». Metido en su chaqueta blanca que cubría una camisa color rosa, con sus rulos canos ahora un poco más alborotados, lucía cursi, tremendamente cursi, pero también digno, con esa dignidad pasada de moda que otorga la ingenuidad a prueba de bombas.

Como una forma de corroborar el lugar y el tiempo donde me encontraba, pues no podía salir de mi promesa, tomé el programa de mano que había consultado apresuradamente y volví a leer, esta vez con más detenimiento, el breve *curriculum*:

«Poeta y narrador. Entre su extensa obra publicada destacan los siguientes títulos: *La partera de la historia* (1967); *El tren que no cesa* (1975) *Viento en contra* (1989); *Ilusiones de otro otoño* (1995), y *Jinete del Génesis* (2002). Es director de la revista de creación literaria *El volcán*».

—El deterioro –y con estas palabras el vate concluyó su intervención– alcanzando... la negligencia... impune... de los políticos... amerita... una voz clara... que denuncie... tantos años de infamia.

Se escucharon algunos aplausos (yo también aplaudí), pero rápidamente cesaron. El moderador agradeció al poeta y dio por abierta la ronda de preguntas.

—¿Desea algo más? –me dijo la camarera.

—¿Podría ser otra Quilmes?

Alguien del público abrió fuego preguntando algo acerca de Darío Lopérfido, Secretario de Cultura del gobierno de Fernando de la Rúa. Al parecer, este señor no era del agrado del vate invitado, quien, al escuchar su nombre arrugó la cara y comenzó a cuestionar su gestión de gobierno, calificándola poco menos que de corrupta. Lamentaba que las revistas literarias le hubiesen dado, en su momento, tanto espacio, y concluyó diciendo que al fin y al cabo ese asunto no era trascendente pues, y aquí adoptó una actitud todavía más grave:

—El olvido... es uno... de los patrimonios... de la República Argentina.

Una mujer con aspecto de profesora de lingüística preguntó, o más bien cuestionó, la teoría del hombre de los árboles, las estrellas y la metáfora,

que un rato antes había desarrollado el poeta invitado. Después de hacer un muy sesudo análisis donde no habían quedado afuera Ferdinand de Saussure ni Noam Chomsky, la profesora sintetizó su idea, por demás simple: el hombre subido a los árboles era incapaz de elaborar una metáfora. Ante este ataque frontal el vate no ahorró burlas a la profesora y elaboró su contraataque con una de las suyas. Al ser un poeta intuitivo, veía con desconfianza toda ciencia. Ignoró los argumentos de la profesora con esa indiferencia de los iluminados, dio una pitada a su cigarrillo casi consumido y mirando hacia el cielo sentenció:

—El hombre... siempre ha sido... metáfora... de sí mismo.

Preferí irme antes de que finalizara el evento. Estaba en el Barrio Norte y caminé por la avenida Las Heras hasta la parada del colectivo 110. Eran las diez de la noche y la ciudad estaba en calma. Subí a un autobús complemente vacío y durante el viaje pensé en el tema de la convocatoria: «La poesía argentina frente a la crisis». Advertí que al sustituir la palabra crisis por otras como amor, memoria, naturaleza o muerte, por sólo mencionar algunos tópicos de la poesía, la cuestión de fondo no cambiaba. La inquietud seguía siendo la misma. Todo creador frente a su materia de trabajo se hace las mismas preguntas: ¿Cómo nombrar aquello? ¿Qué palabras le corresponden?

Pero sobre todo pensé en los gestos solemnes y ceremoniosos de algunos poetas, sobre todo los más viejos. En esa forma casi teatral y muchas veces caricaturesca de expresarse. «La poesía es un lenguaje otro», dicen algunos. Y bajo esta consigna se permiten barbaridades. Antes los poetas querían parecer poetas, así como los médicos todavía quieren parecerse a Dios. Pero los tiempos han cambiado y ahora los poetas no quieren parecerse a nada. No visten gabardinas ni sombreros ni fuman opio. Ni siquiera se reúnen en viejos cafés apolillados. Lo mismo ocurre con sus voces, que han achatado por miedo a parecer engolados. Al huir de lo solemne, muchos cometieron el error de refugiarse en una informalidad pueril. ¡Cuántas veces no he escuchado a poetas que leen su obra como si leyeran el periódico! Pero este desdén no me lo creo, y sospecho que detrás se oculta una vanidad indestructible.

Quizás por eso me fue simpático el poeta invitado de aquella noche. Me gustó su indolencia frente a las modas intelectuales, su orgullo insensato de marginado. Vivía la poesía como un rito grave y ceremonioso, a pesar de las burlas, por demás justificadas. Como profesaba una fe ingenua y desmedida a la palabra, se creía un chamán, un sacerdote planetario. «Pobre hombre», me dije: poeta anacrónico y patético, y sin embargo entrañable. En medio de tanta mesura y sobriedad contemporánea, a veces extraño la vieja y carcomida prosopopeya.

La mujer del subte

—Señor, –escuché con voz agitada–, señor...

Yo acababa de bajar las escaleras mecánicas y estaba en el andén de la estación Carlos Pellegrini con dirección a Federico Lacroze. Tenía en mis manos una novela de Augusto Roa Bastos y flotaban en mi mente las imágenes de la hermosa y prostituida protagonista Madama Sui. ¡Ah, Madama Sui! Su piel magnética, rodeada de lujo, la traviesa y corrompida mujer-ángel...

—Señor..., –volví a escuchar, ahora un poco más cerca, y por un instante pensé o quise pensar que no era conmigo: no quería interrumpir mis ensoñaciones sensuales. Ignoré la solicitud y esperé que las otras personas que estaban en el andén se encargaran. «Siempre alguien se encarga», pensé. Con los años uno aprende algunas astucias miserables, y la de hacerse el distraído es una de las que mejor ensayamos. Sin embargo, cerré el libro, lo guardé en mi mochila y me acerqué.

—Sí, dígame –y expresé mi mejor urbanidad.

—¡Vos, ayudame a subir al tren!—.

La señora contaba con unos 70 años. Sus lentes oscuros y el bastón que empuñaba delataban su ceguera. Los cabellos rubios le caían en mechones pegajosos sobre su frente. Era gorda y bajita. Pobrísima. Llevaba faldas superpuestas, muy sucias. Su mano izquierda –dedos rechonchos, uñas negras– comenzó a hacer remolinos en el aire buscando en mí un apoyo. Alargué mi brazo y lo sujetó con fuerza. El tren tardaría todavía un poco más y le dije que había que esperar. Instintivamente giré mi cabeza a izquierda y derecha y advertí que el resto de las personas que estaban en el andén nos veían, nos inspeccionaban.

—¿Tenés hora? ¿Ya son la ocho? –me preguntó apretando con fuerza mi antebrazo, arrojándome su aliento terroso.

—Ehhh... –busqué en mi bolsillo mi viejo relojito *Times* (esto ocurrió en pocos segundos que me parecieron eternos) y le dije que no, que faltaban diez minutos.

La señora volvió a guardar silencio. El tren tardaba en llegar. El andén comenzaba a llenarse de gente pero ambos formábamos una isla en medio de todos. Nadie se acercaba. Sólo miraban. Ninguno parecía hablar y el andén estaba silencioso a pesar de la cantidad de personas que había. Destacaban numerosas mujeres de falda azul muy corta y blusa blanca: ascensoristas, pensé, y señores de mediana edad que parecían leer en la prensa los avisos clasificados. De pronto me llegó el fogonazo de un hedor pestilente. Con discreción tapé mi nariz. Era de suponer: mi compañera apesta-

ba. Levanté la mirada como queriendo abstraerme de aquella situación y convoqué nuevamente la imagen de Madama Sui, la hermosa protagonista de la novela. ¡Ah, Madama Sui!, empolvando su cuerpo con talcos perfumados, bailando desnuda a orillas del río...

El tren entró en el andén con la ferocidad de todos sus metales. Hacía tal escándalo que parecía que iba a destartalarse, soltaba chispas, se bamboleaba. A su paso empujaba un buen volumen del aire estancado en el subsuelo y producía un viento subterráneo que sacudía los peinados de las ascensoristas, las páginas de los periódicos que leían los desocupados y alborotaba los tufos de la señora que cada vez se aferraba con más fuerza a mi antebrazo. Justo antes de entrar en el tren, me dijo:

—¡Ayudame a bajarme en Pueyrredón!

No le respondí. La gente rápidamente se aglomeró en las puertas. Todos apelotonados intentábamos entrar en los vagones. Sentí su mano gruesa y grasosa envolver mi antebrazo. Sentí mi antebrazo sucumbir bajo aquella presión pegajosa. Al cerrar las puertas, en el aire reducido del vagón, los olores se amplificaron. La gente se apartó de nosotros. La señora ciega y su lazarillo apestaban. Un adolescente vestido de manera deportiva (en el subte todos los adolescentes visten de manera deportiva) huyó hacia el vagón contiguo al recibir los hedores. Los vendedores de gaseosas y poemas de amor pasaron de largo sin ofrecer nada. Al vernos, una chica rubia (acá todas son o quieren ser rubias), no sé si por bondad o asco, se levantó de su asiento y lo ofreció a la señora para irse más lejos. Ella se negó, y los dos permanecimos de pie.

—¡Ayudame a bajarme en Pueyrredón! –insistió.

—No... no... no puedo... –le dije casi tartamudeando, mientras el vagón se bamboleaba. Yo me bajo en Callao, la próxima estación. Quizás otra persona pueda ayudarla.

Y al decirle esto, me soltó.

—¿Quién me ayuda a bajarme en Pueyrredón?, gritó dentro del vagón, hacia un interlocutor invisible, buscando entre las sombras un nuevo lazarillo.

Pero nadie respondió. El silencio llegó hasta cada rincón del vagón. Sólo se escuchaba el traqueteo sobre los rieles. El grito parecía quedarse atrás y no avanzar a la velocidad del tren. Era un grito extraño: tenía esa mezcla de piedad y envilecimiento de los espíritus sometidos a una vida sin satisfacciones. Al ser ciega, los renuentes a colaborar con la señora no recibían el peso de su mirada condenatoria. La culpa parecía anidar entre los pasajeros que se reprochaban, calladamente, mezquindades. Transcurrieron segundos, o fracciones de segundo, y nadie se acercó a la mujer que apestaba. En ese instante un chico levantó la mirada del libro que leía. Con un

gesto de cabeza le indiqué que atendiera a la señora, que se hiciera cargo. El chico asintió de inmediato, se paró de su asiento y acudió velozmente. Por los altoparlantes escuché el anuncio de la estación Callao, me abrí paso entre la gente y bajé del vagón.

Ya en el andén, permanecí hasta que el tren se convirtió en un punto de luz al fondo del túnel. El traqueteo se perdió como si la distancia se lo tragara. Caminé en dirección a los torniquetes y palpé mi antebrazo. Vi las gruesas marcas rojas que dejó la presión de los dedos rechonchos. Vi que esas marcas desaparecían poco a poco como si mi cuerpo las absorbiera o reclamara. De un color rojo intenso pasaron a una rosa voluble hasta difuminarse del todo y confundirse con mi epidermis.

El cosquilleo de mi piel enrojecida hizo que recordara nuevamente a Madama Sui: su cuerpo travieso y en venta, su opción por el placer y su ruina. Pero advertí que toda ella se desvanecía en mi mente, su imagen se me escapaba. No lograba concebirla y se convirtió de pronto en una mancha difusa, inatrapable.

Pasé por los torniquetes y salí a la superficie de la Avenida Corrientes a la altura de Callao. Mi destino era la librería *Gandhi*, adonde quería ir a pispear las novedades. Pero al pasar frente a los escaparates no quise entrar. La vidriera estaba repleta de libros sobre las últimas tribulaciones nacionales: los testimonios del ex vicepresidente Chacho Álvarez, las biografías de los candidatos Lilita Carrió y Adolfo Rodríguez Saá, y el libro de Jorge Lanata que, como muchos otros, pretende ofrecer una radiografía definitiva del ser argentino vapuleado por la crisis.

Seguí de largo. Al fondo de la avenida vi el obelisco de la 9 de Julio con total indiferencia –advertí que ya no era un turista en esta ciudad enorme–. Pasé por un quiosco donde un desocupado miraba la portada de una revista pornográfica. Pasé frente a un bar muy cutre donde las camareras atendían en bombacha y corpiño. Pasé frente al cartel de un ruinoso teatro donde se anunciaba una comedia erótica con Moria Casán. Y a lo largo del camino vi a mujeres y niños buscar objetos entre las bolsas de basura y cargar con ellos en sus carromatos de *cirujas* ambulantes. «Corrientes no es lo que era antes», dicen los que conocieron su época espléndida. Pero a mí me tocó un Buenos Aires estremecido por los cartoneros y las aceras rotas, la devaluación y las ancianas miserables.

A pesar de todo este deterioro, mucha vitalidad sigue en pie y no da tregua. Es común escuchar que el teatro vive uno de sus mejores momentos, y que el cine no tiene nada que envidiar a las mejores producciones internacionales. La gente parece haber recobrado una actitud más participativa, y se mantiene despierta la creatividad de los ciudadanos para enfrentar sus exiguas economías. Pero entre todos estos síntomas vivificantes, hay uno

que me parece aún más fundamental, a pesar de ser menos visible: la presencia del deseo, y su rostro sublime: el erotismo. Ambos, incombustibles, reproducen auténticas formas de esperanza.

Sigo mi camino, y sin detenerme abro mi mochila, saco la novela de Augusto Roa Bastos, y continúo con Madama Sui entre mis manos. ¡Ah, Madama Sui!, empolvando su cuerpo con talcos perfumados, bailando desnuda a orillas del río...



Marlene Dietrich



Olivia de Havilland

Carta de Panamá
En el centenario de la Frankfurt de Centroamérica

Luis Pulido Ritter

De lo último que el mundo supo de Panamá, esta república que, según muchos, es sólo conocida por la existencia del Canal, fue que los *gringos* la invadieron en diciembre de 1989, un mes después de la caída del muro de Berlín, para atrapar al famoso Noriega *cara de piña*, que todavía pasa sus días en alguna cárcel de La Florida. En aquella ocasión, el mejor producto de exportación de esta República, que este año cumple cien años de ser «independiente», fue la invasión que le costó la vida a cientos (¿o miles?) de panameños que murieron en un santiamén, bajo las bombas que llenaron el cielo tropical de fuegos artificiales. Pero, desde aquella fecha, el mundo ha sabido muy poco de Panamá, por no decir nada, y de lo último que se tiene noticia de esta República, que puede ser llamada la Frankfurt de Centroamérica, por su sistema bancario y financiero, es de una recién coronada Miss Universo panameña, una de las tantas mises latinoamericanas en uno de los tantos concursos para señoritas confesadas y no confesadas.

Como el país está muy preocupado en mejorar su imagen exterior, ha tenido la suerte de que el destino lo haya escogido como la sede del próximo concurso de Miss Universo que, según los entendidos en la materia, tiene mucho mejor nivel que otros concursos de belleza como Miss Hawaian Tropic o Miss Mundo o Miss Tropical. Alguien que nunca ha estado en Panamá, y que nunca lo estará, por considerarlo como uno de los países menos interesantes de América Latina, no podrá imaginarse la ola de entusiasmo popular y gubernamental que ha levantado este concurso que congregará a todas las bellezas del mundo. Ya se están haciendo los preparativos para este evento y, como el mundo tendrá los ojos puestos en Panamá, hay que dar una buena impresión como país, y más si se está interesado en desarrollado la industria del turismo. Ciertamente, en un país como Panamá, donde la economía depende de los servicios, puede esperarse muy poco de un servicio eficiente, tanto de la burotropicacia (que muy poco comprende de servicios, pero sí de etiqueta, porque está prohibido expresamente ir a una oficina pública en *shorts*, camiseta o chancletas), como de

un camarero en el aeropuerto que, con su pereza tropical, le sirve a uno el vaso de agua con toda la lentitud del mundo. No es, paradójicamente, el país donde el turista pueda sentirse atendido servicialmente, al menos que quiera pedir un préstamo bancario o un servicio financiero. Parece que Panamá, y los panameños, no tienen apuro en convertirse en un país turístico, a pesar que muchos panameños, con cierta autosatisfacción provinciana, afirman que el país tiene la mejor infraestructura (carreteras, agua potable, hoteles, etc.) y los mejores bosques tropicales de Centroamérica. No está de más decir que, para el extranjero o el turista, que ha estado por primera vez en Panamá, la sorpresa puede invadirlo cuando vea la ciudad tropical, una ciudad llena de rascacielos, con autopistas privadas y eficientes, orgullo del panameño, porque la identifica con progreso y desarrollo. Sin embargo, Panamá es el país más pobre de Centroamérica, es decir, la concentración de la riqueza es tan evidente y vulgar que los índices de extrema pobreza superan a cualquier país de la región. En la ciudad de Panamá, que es como un enclave económico, por esa estructura de servicios que sirve a todo el mundo, aunque menos a los panameños, las clases medias y los pudientes han convertido las calles en una especie de pasarelas de moda para lucir sus Mitsubishis Montero –y todas las variantes de camionetas japonesas, americanas y alemanas–, verdaderas máquinas de cuatro ruedas que son cada vez más portentosas y agresivas y, como naves espaciales, que han sido diseñadas para captar la vanidad del consumo conspicuo, es imposible ver quién es el astronauta que maneja su máquina, porque los cristales están empañados, y el conductor o la conductora desaparecen en su cabina, protegidos contra el calor, por su incansable aire acondicionado, y sálvese quien pueda.

En verdad, hay muy poco que ver en Panamá. Por supuesto, hay playas lindas, naturaleza tropical exuberante y, si se quiere, algunos tiburones en la costa atlántica. Pero, aunque a los panameños no les guste escucharlo, no hay ninguna razón particular para ir a Panamá y no a Costa Rica u otro país de la región. ¿Quizás el Canal? ¿La octava maravilla del mundo? ¿O la gente? Lo cierto es que la gente es el capital más precioso en Panamá. En pocos lugares del planeta podrá verse una mezcla tan extrema como podrá verse en este país, un mestizaje humano que no ha respetado fronteras culturales, idiomáticas y de clases. Claro, y sin lugar a dudas, el observador diestro se dará cuenta de que cuanto más se sube en la pirámide social, va esclareciéndose la pigmentación de la piel, donde están los criollos, y todos los grupos de inmigrantes europeos, especialmente, italianos, españoles, griegos, que llegaron al país como jornaleros en la construcción del Canal, sin que falten los judíos (que arribaron a Panamá desde

Curazao en el siglo XIX y desde los años setenta de Líbano), chinos (que fueron reclutados en el puerto de Shanghai para la construcción del ferrocarril) los árabes, y, recientemente, paquistaníes, que se han establecido en el país, y que han formado un enclave de casas amuralladas vigiladas por monitores en la ciudad de Colón. No ha habido tampoco otro país en el espacio Centroamericano y caribeño, que haya entrado tan rápido en la modernidad como ha sido el caso de Panamá. Y no sólo por el Canal que unió dos océanos y permitió, finalmente, el establecimiento de los Estados Unidos como potencia emergente en la región. Ya en 1855, treinta años antes de que el ferrocarril se instalara en Cuba, y casi cincuenta años de que se instalara en Bogotá (la antigua capital de la Gran Colombia), los panameños ya sabían lo que era un ferrocarril, que cruzaba el Istmo transportando a cientos de pasajeros atraídos por la fiebre de oro de California. Para los criollos panameños, que ya llevaban casi tres siglos de letargo económico, por el cierre de las Ferias de Portobelo, el ferrocarril no sólo representó la entrada en la modernidad, sino también un nuevo mercado de hombres opulentos –en esta caso norteamericanos– con los que podían casar a sus hijas. Muy poco comprendían estos criollos de batallas y ejércitos, aunque estuvieron envueltos en la guerra de los Mil Días. Lo que sí comprendían era cómo hacer negocios y, como no tenían una fuerza de combate para lograr su independencia de España, la obtuvieron con un par de monedas que le dieron a la tropa española que vegetaba miserablemente en el Itsmo, en 1821. Igualmente, con la separación de Panamá de Colombia, en 1903, los criollos compraron la tranquilidad de las tropas colombianas (que llevaban meses esperando el salario que viniera de Bogotá) con un par de monedas, aparte del trabajo que realizaron los norteamericanos para asegurar la separación.

Una buena manera de comprender la mentalidad de estos criollos es que, por una parte, eran de origen español y, por otra parte, estaban muy lejos del orgullo hispano de la Patria, como podía encontrarse en Colombia y en otros países americanos. El escudo del país, por ejemplo, está bajo el lema de «pro mundi et beneficio», una República que es consciente de su función de servicios y negocios, desde el principio de su nacimiento, en verdad, un destino ya señalado por Carlos V cuando tuvo la visión de unir los dos mares por un Canal. Panamá no ha sido un país que ha tenido procesos de industrialización, como ha habido en otros países, aunque sí ha conocido períodos en que la industria ha florecido, pero, por su función de servicios, determinada en gran parte por su situación geográfica, Panamá y la mentalidad de los panameños están orientadas a hacer negocios, a consumir conspicuamente, a considerar el Estado como botín y, sobre todo, creer

que invertir en la política es un negocio como cualquier otro que debe crear dividendos y ganancias, con el reparto de los puestos oficiales, embajadas y consulados. La clase política panameña, que es prácticamente reclutada en el poder económico, y que está aglomerada en los endogámicos clanes familiares, comprende muy poco de democracia participativa al estilo occidental, pero de lo que sí comprende es que el poder –como dentro de una empresa– es directamente proporcional a las acciones que hay invertidas en un partido, en una campaña política y en un candidato. Es la política del empresario familiar.

No hay lucha contra la corrupción en Panamá. Lo que hay, por el contrario, es la legitimidad de la corrupción política que consiste en creer que el «que ya tiene plata» puede ser un buen político. No es necesario, se dice, robarle al Estado, en otras palabras, al ciudadano común. Y bajo esta concepción sí hay que temer del simple ciudadano, que no tiene fortuna, y que ha hecho de la política su *modus vivendi*, su profesión, como lo expresó Max Weber en su sociología de la política, y que es fundamento de las democracias occidentales. Se comprenderá, por supuesto, que un político como Fox en México sería uno de los funcionarios ideales del Estado en Panamá, ya que ha sido gerente de una empresa como la Coca-Cola. Hasta el músico Rubén Blades, que ha hecho su plata tocando salsa, podría ser buen político. Y, en cierta manera, la política se ha convertido en la lavarropas de fortunas de factura dudosa con el que algunos funcionarios aprovechan sus períodos de gobierno para acumular lo más rápido posible y otros para favorecer con las licitaciones estatales a las empresas familiares, donde tienen acciones o intereses. El Estado como botín, entonces, es realmente la primera industria de servicios del país que es administrada por los clanes familiares para aumentar sus fortunas.

El éxito de Panamá, como país de servicios, es que no cobra casi impuestos por sus gestiones comerciales, tanto nacionales como internacionales, aunque ahora han llegado algunos asesores chilenos para refinar el sistema de impuestos, es decir unos impuestos que nadie verá invertidos en mejores aceras, hospitales o servicios sociales, pero sí en las políticas populistas de los gobiernos de turno para financiar los salarios estatales de las clientelas políticas. Por esta razón, aparte de aquellos que utilizan el clientelismo político, no se aceptan estos impuestos en Panamá, ya que el país no sólo es un paraíso fiscal, sino porque se sabe que es el botín hasta de los que tienen fortunas. Nadie quiere pagar el clientelismo de su propio bolsillo. Y menos si quiere reelegirse. Por ejemplo, hubo un presidente reciente en Panamá, empresario, que para querer reelegirse fumigó una millonada de dólares del Estado al inventar un *referendum* que debería

cambiar la Constitución. Perdió el *referendum*. Y salió de la presidencia sin visa para entrar en los Estados Unidos, por sospecharse de que estaba involucrado en un negocio de tráfico ilegal de chinos hacia aquel país.

Panamá, en su centenario, no ha perdido el carácter de ser una república bananera. Nadie, por supuesto, discute que es una plataforma eficiente para hacer negocios. Pero han sido infructuosos los intentos de hacer de este país una nación respetable. La clase política apenas sabe lo que significa leer un libro. Muy lejos está de aquellos políticos que ha tenido el país y que contaban tras de sí con una formación académica o intelectual. Con Torrijos, los panameños de mi generación aprendimos que, para gobernar un país, bastaba un par de frasecitas bonitas y populistas, una buena dosis de pragmatismo para la sobrevivencia política y, con el resto de los militares, incluido *cara de piña*, aprendimos que era necesario ser bravucón y esgrimir un machete. Y con la democracia de los clanes familiares, los panameños de las nuevas generaciones están aprendiendo que para gobernar un país es necesario haber sido mujer de un ex-presidente o hijo de un ex-hombre fuerte, en todo caso, tener por lo menos una fortuna mediana para no caer en la tentación inevitable de desplumar al Estado y al país.



Gary Cooper

Carta de París.
Roland Barthes ilustrado

Gustavo Guerrero

Las exposiciones sobre un escritor o una obra literaria suelen ser por lo general bastante anecdóticas y circunstanciales, cuando no resultan sencillamente superfluas. Es muy difícil dar justa cuenta de algo esencialmente verbal por medios no verbales, pues traducir palabras en imágenes y conceptos en objetos, o, inversamente, convertir un manuscrito en algo que deba contemplarse y admirarse son actos con los que se corre siempre el riego de tergiversar, extrapolar, reducir y simplificar. Verdad de Perogrullo: la literatura no está hecha para verse. Cualquier intento de transformarla en materia visual choca con su forma de existencia inmaterial que no apela a los ojos con que miramos el mundo sino a aquellos con que somos capaces de imaginarlo. De ahí que sean muy pocas las adaptaciones cinematográficas que respondan a nuestras expectativas, menos aún las ilustraciones que logran satisfacernos y casi nulas las exposiciones que, de un modo u otro, consiguen hacernos revivir la intensidad o el placer de una lectura.

La reciente exposición sobre la vida y la obra de Roland Barthes (1915-1980) organizada conjuntamente en París por el IMEC (Instituto de Memorias de la Edición Contemporánea) y el Centro Georges Pompidou conjuga muchos de los defectos y algunas de las virtudes de este tipo de eventos. Por un lado, no se puede menos que saludar el esfuerzo por dar a conocer a un público más amplio la figura de un autor de culto, tan influyente y polifacético; por otro, hay que lamentar que se caiga con demasiada frecuencia en el error de querer ilustrar a Barthes o de rendirle un confuso homenaje, ambas cosas en detrimento de una lectura más densa y articulada de su obra que ponga de manifiesto la actualidad o, mejor, la necesidad de su presencia. Pareciera como si a los organizadores se les hubiera hecho muy complicado dar con un punto de equilibrio entre una inteligente vulgarización que ponga a Barthes al alcance de (casi) todos y una evocación fiel y cabal de sus trabajos y sus días. Lamentablemente, lo obvio convive en esta exposición con lo inútilmente abstruso y aun con esas necedades de la cultura francesa tan propias del parisianismo. Es así mucho lo que sobra y mucho lo que falta, por lo que al final del recorrido no nos salen bien las cuentas. Pero vamos por partes.

¿Lo obvio? Colocar, por ejemplo, el famoso Citröen DS –creo que «Citröen Tiburón» lo llamaban en España– en el centro de la sala donde se evocan los años de *Mitologías* (1953) y la crítica de la sociedad francesa de posguerra. O bien, proyectar en una pantalla adosada a uno de los muros de esa misma sala imágenes de combates de lucha libre, el *catch* de los cincuenta y sesenta. O, en fin, recrear en un apretado recinto circular un diminuto Japón de pacotilla –lámparas de papel, máscaras de teatro *nô*, juegos de té e ideogramas– para aludir a los viajes al Oriente y al momento en que se redacta *El imperio de los signos* (1970). Todas estas propuestas y algunas más resultan tan burdamente ilustrativas, tan palmarias que, en vez de explicar el pensamiento de Barthes, acaban desvirtuándolo y traicionándolo. ¿No era acaso la DS, para él, menos un objeto reluciente que un oscuro símbolo? ¿Y el *catch* menos un espectáculo popular que un perverso teatro? ¿Y qué decir de ese Japón ya libre de exotismos y huero de sentido que supo descubrir y descubrirnos? A todas luces, no le han hecho ningún favor a Barthes volviendo a poner las cosas en el lugar de los signos o reproduciendo clisés donde él quiso ver otras realidades más nuevas. Unos de los aportes mayores de su obra, la crítica ideológica de la significación a través de los productos de la sociedad de consumo, se ve de esta suerte transformado o, peor aún, desfigurado en una sutil croniquilla muy de época y con un sabor bastante *retro*. ¿Era realmente imposible imaginar otro dispositivo que hiciera del discurso barthesiano el punto de partida para acercarse al objeto y entenderlo críticamente? Seguro que no, pero era mucho más fácil poner un Citröen DS en el centro de la sala y proyectar imágenes de *catch*.

¿Lo inútilmente abstruso? A la entrada misma de la exposición, esperan al visitante toda una batería de proyectores de diapositivas vacíos. Si se sopla en los lentes, el calor del aliento hace aparecer en ellos un neologismo, en principio, típicamente barthesiano, como *déréel* o *signifiance*. La instalación se intitula *Pneumathèque* y fue concebida como un homenaje a Barthes por sus dos muy conceptuales creadores, Anne-Marie Jugnet y Alain Claret. Un poco más allá, en un largo corredor, se puede escuchar la obra del compositor italiano Andrea Cera, otro homenaje encargado por los organizadores. Se trata, según se explica en un breve folleto, de «la transformación de un sonido simple en sonido complejo», proceso que concluye cuando se escuchan algunas notas de la *Kreisleriana* de Schumann y, claro está, se llega al final corredor. Huelga señalar que ninguna de las dos obras tiene una relación estrecha con el universo de Barthes ni sirve tampoco para comprenderlo más o mejor. Ambas oscurecen, por el contrario, la imagen del autor rodeándola con un halo contemporáneo o, más bien,

para seguir con los neologismos, «modernoso», que es el tributo de esta exposición parisina al inevitable culto del parisianismo. Es muy probable que, como sugiere Julia Kristeva en uno de los textos del catálogo, Barthes se hubiera reído con sorna ante semejante exaltación de su persona.

Desde la reapertura del Centro Georges Pompidou hace ya un par de años, muchos de los eventos que allí se organizan sufren de idénticos o análogos defectos: se agrupan objetos, muestras y testimonios, se recrea un contexto, se desgrana una cronología y al final parece que se olvida lo esencial: lo que se quiere decir con la exposición. En el caso de Barthes, faltan las articulaciones, los pasajes y los puentes que nos lleven del autor de *Mitologías* al ferviente paladín del estructuralismo y de éste, al intelectual francés fascinado por las culturas del Oriente, o al vigoroso lector de Loyola, Sade y Fourier, o aun al escritor intimista de los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). Como todos los hombres, dixit Borges, Roland Barthes fue efectivamente muchos hombres e incluso nos dejó con su libro autobiográfico *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) un modo de entender esa multiplicidad. La exposición bien hubiera podido inspirarse en él para imaginar otra u otras síntesis posibles en vez de servirnos la imagen opaca y desmembrada de un personaje que parece haber sido sucesivamente muchas cosas pero, en su totalidad, ninguna.

Y, sin embargo, no faltan temas, obsesiones y motivos para trazar una semblanza más orgánica –un texto, claro, le habría gustado decir al autor; pero los organizadores los van dejando dispersos por las salas, como un manojo de cabos sueltos. ¿No podía hacerse, por ejemplo, del combate contra la ideología el punto de partida de esa búsqueda afanosa de nuevas formas de inteligibilidad que marca la trayectoria de Barthes como crítico, como semiólogo, como viajero e incluso como escritor enamorado? Nadie ignora que, a todo lo largo de su existencia, no cejó en su empeño de leer e interpretar las palabras y las cosas al margen y en los márgenes de instituciones y modelos, tratando de escapar por igual a la autoridad universitaria (el saber sin sabor), al lugar común (la mirada petrificante de la Gorgona), al sentimentalismo (la perversión del sentimiento) y al exotismo (la negación del otro). Una segunda lectura alternativa podría ofrecernos la extensa crónica de su pasión por el cuerpo y por el término «cuerpo», desde sus inicios en *Teatro popular*, allá por los cincuenta, hasta su interés tardío en la pintura de Cy Tombly y en la caligrafía japonesa, dos tipos de escritura que denotan e inscriben la presencia de la mano que las crea. Era justamente esa sombra del cuerpo lo que Barthes creía vislumbrar en las mejores páginas literarias, aquellas en las que la literatura volvía a encontrarse con su verdadero destino: ser el lugar en que lo nuevo adviene como libe-

ración de la ideología, más allá o más acá de la voluntad o la conciencia del sujeto que escribe o lee. ¿No hubiera sido estupendo ordenar la exposición en torno a esos tres ejes interpretativos –ideología, cuerpo y literatura– en vez de seguir un orden cronológico que, en sí mismo, nada explica? ¿No se habría podido insistir en las relaciones entre representación, pintura y escritura? ¿O entre placer, cuerpo y creación?

Wishful thinking. Sin lugar a duda, Barthes daba para mucho más, pero de poco sirve imaginar exposiciones que no existen y acaso nunca existirán. La del Centro Georges Pompidou, que tendría que haberse hecho en 2000 cuando se conmemoraron los veinte años de la desaparición del autor, resulta extemporánea, pobre y gris. Este «Roland Barthes ilustrado» no sólo se nos convierte en una borrosa figura histórica sino también –y sobre todo– en una figura inocua. Con sus homenajes y encargos, los organizadores trataron en vano de rodearlo de una actualidad facticia cuando lo que muchos no dejamos de preguntarnos es cuáles serían hoy las mitología que escogería como blanco de sus críticas, qué no podría decirnos de *El gran hermano* o de *Operación triunfo*, o acaso de la ideología del escándalo y la desinhibición que reinan en nuestra *doxa* mediática moderna. Sí, la mejor manera de traerlo a nuestro presente hubiera sido haciéndolo otra vez necesario como referencia crítica e insistiendo en el legado principal de su obra: un intenso deseo de pensar, leer y escribir libremente, es decir, sin condiciones y sin concesiones, acaso menos para plasmar una idea o un concepto que, como enseñara el propio Barthes, «para llevar hasta sus últimas consecuencias una tarea cuya realización constituye, en sí misma, una forma de felicidad».

Entrevista con José María de Quinto

Fernando Martín Iniesta

«No sabía yo por aquellas fechas que con mi dedicación había estado contribuyendo a hacer la pequeña historia del teatro». Con estas palabras José María de Quinto, rememora una época del teatro español, que ahora cuando la vacuidad de la desmemoria es consigna de los nuevos dramaturgos, es de justicia recordar. Todo aconteció en 1946, tres años antes de que Antonio Buero Vallejo estrenara *Historia de una escalera*, sembrando de inquietud la escena, poblada por la «otra vacuidad», la que huye de lo que acontece en la vida.

—Creo que fue a finales de 1946 cuando me integré en «Arte Nuevo». Todavía como espectador asistí a la segunda sesión de este grupo, que se celebró en el mes de abril de ese año. En esta sesión se estrenaron *Umbrales borrosos* de Carlos José Costas, *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile y *Uranio 235* de Alfonso Sastre. La recepción por parte del público fue bastante diversa. Hubo grandes aplausos y también algunas risas, precisamente sobre *Uranio 235* que era, a mi modo de ver, la pieza más ambiciosa. Transcurridos varios meses de aquello entré, en «Arte Nuevo».

—*¿Quiénes constituyeron ese grupo?*

—Los fundadores de «Arte Nuevo» fueron Carlos Gordon, Alfonso Paso, José María Palacio, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Carlos José Costas y José Franco. Era el primer teatro experimental aparecido en España después de la guerra civil y su presentación tuvo lugar en el Teatro Beatriz el 3 de enero de 1946, con el estreno de tres obras en un acto: *Un tic-tac de reloj*, de José Gordon y Alfonso Paso. *Armando y Julieta* de José María Palacio y *Ha sonado la muerte* de Alfonso Sastre y Medardo Fraile.

—*¿Qué otras obras se representaron?*

—Se trataba de un grupo de autores que lo que deseaba, por encima de todo, era estrenar sus propias obras dramáticas. Que yo recuerde, con independencia de un programa de Azorín, en el que se estrenaron tres piezas

suyas, muy influidas por Maeterlinck, y un drama de Eusebio García Luengo titulado *La escalera*, creo que el grueso del material dramático lo aportábamos las gentes que estábamos en «Arte Nuevo». En una sesión celebrada en el Instituto Ramiro de Maeztu estrené un drama en un acto titulado *Sed.* En esa ocasión me acompañaban Alfonso Paso con *3 mujeres 3*, Medardo Fraile con *El hermano* y Alfonso Sastre con *Cargamento de sueños*. El acto de Medardo Fraile es un prodigio de lenguaje y de situación dentro del naturalismo, y el de Alfonso Sastre, surrealista y hasta expresionista, asombra por su adivinación del teatro existencial que habría de venir tiempo después.

—¿Qué actores intervinieron? ¿Qué directores?

—Actuaban en las representaciones quienes, posteriormente, nutrieron las filas del teatro profesional español. De entre ellos hay que destacar a Enrique Cerro, a Miguel Narros –que se ha convertido en uno de los directores más emblemáticos de nuestro teatro–, a Aníbal Vela, a Amparo Gómez Ramos junto a Elisa Paso, Consuelo Marugan, Fernando Dicenta, María Luisa Romero, etc.

Normalmente las obras dramáticas eran dirigidas por sus propios autores, bajo la tutela de Pepe Franco, que había pertenecido durante la República al Teatro Escuela de Arte (TEA), formado por Cipriano Rivas Cherif. A veces era Alfonso Paso quien dirigía e interpretaba algunos dramas de sus compañeros. Las condiciones histriónicas de Alfonso Paso eran extraordinarias. De todas maneras, en ocasiones me viene el recuerdo de algunos ensayos hechos a la luz de las velas –las restricciones y los apagones en Madrid eran muy frecuentes– mientras las sombras de nuestros cuerpos se proyectaban contra el muro. Al acabar de ensayar, nos rebanábamos el bolsillo y pagábamos el alquiler del local a escote.

—¿Qué os unía a los que estabais en «Arte Nuevo»?

—Eran preocupaciones de orden ético y estético. Todavía era pronto para que se despertara en nosotros una conciencia política, extraña, de otra parte, al teatro. En general, el teatro de aquellos años, y todos cuantos intervenían en él era oportunista y reaccionario. Las gentes de «Arte Nuevo» manifestábamos nuestro hastío ante el teatro que se hacía en los escenarios españoles. Era un teatro falso y acartonado, que surgía de la mente lacrimeante de Adolfo Torrado, de los delirios de grandeza de Leandro Navarro, y de los últimos chisporroteos verbalista de don Jacinto Benavente.

—Poco después formasteis «La Carátula».

—En efecto, a la desaparición de «Arte Nuevo» por causa de los problemas económicos generados, José Gordon y yo fundamos «La Carátula», grupo de teatro de ensayo y de cámara. Lo que deseaban nuestros socios de aquel grupo consistía en poder asistir a la representación de textos fundamentales del teatro universal. Éramos conscientes de que, al satisfacer tales deseos, no hacíamos otra cosa que halagar el «esnobismo» de las clases cultas y acomodadas. Pero no nos quedaba otro remedio que representar ese teatro para nuestros socios porque, aunque Censura denegaba el permiso para montar los dramas más significativos del teatro mundial, se mostraba mucho más permisiva, llegando incluso a autorizarlos, si tales dramas se representaban por una sola vez en sesión destinada restrictivamente a esos socios.

—Entonces, ¿no representabais teatro español?

—No. Lo que demandaban nuestros socios era teatro extranjero. Hay que tener en cuenta que los empresarios de los circuitos comerciales no tenían nada que ver con el nivel cultural mínimo exigible a una actividad como la dramática. Aunque también deseábamos ofrecer a nuestros socios teatro español, surgían demasiados imponderables. Al fin, después de graves problemas, conseguimos estrenar en España *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

—¿Qué obras montó «La Carátula»?

—*La desconocida de Arrás* (1948), de Armand Salacrou; *Dentro de nosotros* (1949), de Siro Angeli; *A Electra le sienta bien el luto* (1949), de Eugene O'Neill: en un único programa (1949); *La señorita Julia*, de August Strindberg; *Más fuerte que ellos* de George Bernard Shaw e *Intimidad*, de Jean Victor Pellerin; *El pacto de Cristina* (1949), de Conrado Nalé Roxlo; *La celda* (1949), de Marcel Moloudji; *El zoo de cristal* (1950), de Tennessee Williams y el estreno en España de *La casa de Bernarda Alba* (1950), de Federico García Lorca.

Eran sesiones únicas, pero muy profesionales. Habría que preguntar a los actores por qué ensayaban durante por lo menos veinte días para representar sólo una noche. Respecto de los actores y actrices que colaboraron con «La Carátula» hay que mencionar a María Jesús Valdés, José María Rodero, José Luis López Vázquez, Carmen Vázquez Vigo, María Luisa

Romero, Berta Riaza, Amparo Reyes, Lola Gaos, María del Carmen Prendes, Antonia Herrero y un largo etcétera. En cuanto a directores, aparte de la colaboración de Pepe Franco, dirigíamos la escena José Gordon y yo.

—¿Existía entonces una gran pasión por el teatro?

—Había mucha pasión, se aplaudía y se pateaba. No tenía nada que ver con lo que ocurre ahora: en los estrenos el público asiente y aplaude todo lo que le echen. Yo no sé en verdad que ocurría en aquellos tiempos, pero he de significar, si no me traiciona el recuerdo, que las gentes eran más proclives al teatro que al cine. Todavía no era preponderante la cultura de la imagen, aún no existía en los hogares el recurso de la televisión. La palabra era considerada fundamental y un texto y unos actores eran capaces por sí solos de obrar el milagro. El cine es imagen, y la imagen, fotografía al fin y al cabo, puede envejecer, en tanto que el teatro, que es palabra y pensamiento, se mantiene vivo.

—Al montar determinadas obras, ¿no colaborabais con el régimen imperante?

—Hay gentes que sí nos atribuyen cierto colaboracionismo. En aquel tiempo el hecho de respirar –de vivir– era una manera de colaboración. Pese a que los teatros de cámara estábamos en la oposición, tales teatros servían objetivamente, a pesar de su lucha frontal contra aquel estado de cosas, a ese mísero régimen cultural. Por aquel entonces se publicó algún que otro artículo saliendo al paso de objeciones aparecidas en el exterior del país, diciendo que tal drama no sólo no había sido vetado por Censura sino que había sido representado. Claro es que era una verdad a medias, puesto que no se confesaba al tiempo que sólo se había autorizado por una noche a los teatros de cámara y que la omnipotente Censura se negaba a darle carta de naturaleza.

Después del estreno de *La casa de Bernarda Alba* tuvimos que convertir en profesional nuestro teatro de cámara, para evitar las dificultades de todo orden: habíamos hecho unas declaraciones muy comprometidas a la revista *Time*, en las que poníamos en solfa al director general de teatro, Gabriel García Espina.

Amparados en José María Gavilán, que era nuestro empresario (1950) contratamos a Manuel Dicenta, Asunción Sancho, Carmen Vázquez Vigo, Ángel Terrón, etc., y nos metimos por provincias para representar *El cobarde* de Henri René Lenormand, *Casa de muñecas* de Henrik Jbsen, *Los días*

felices de Claude André Pouget y *La máquina de escribir*, de Jean Cocteau. Así, anduvimos dando tumbos por algunas plazas, y, al advertir que tampoco los espectadores estaban por nuestra cultura, empecé a darme cuenta de que para renovar el teatro español había que renovar previamente la vida española, la cual había llegado por aquel entonces a unos extremos de miserabilismo considerables. Pero me esperaba en Madrid el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), cuyo Manifiesto se publicó en *La hora* el 1° de Octubre de 1950, firmado por Alfonso Sastre y por mí.

—*¿Fue el T.A.S.: (Teatro de Agitación Social) un verdadero grupo escénico?*

—Cuando menos lo intentamos, pero creo que no llegó a serlo nunca. Era la primera vez, después de la guerra civil, que se hablaba de la gran proyección social del teatro. Hay gentes que creen que con la creación del T.A.S., Alfonso Sastre y yo sólo queríamos dejar constancia, a través del Manifiesto, de la imposibilidad de hacer un teatro social y comprometido en España. No obstante, he de decir que creíamos aunque dudábamos al mismo tiempo en la posibilidad de crear ese teatro, pese a la precaria situación cultural y política de aquellos momentos. Cuando empezamos a llevar algunos dramas del programa al Departamento de Censura, y fue denegada su representación (eran *La huelga*, de John Galsworthy y *Hinkeman*, de Ernst Toller), el golpe fue demasiado duro para nosotros. Se explica lo anterior si se tiene en cuenta que, al no existir criterios declarados y explícitos por parte de la censura todo «era y no era» posible. El verdadero grupo escénico no lo creamos hasta diez años después.

—*¿El Grupo de Teatro Realista. (G.T.R.)?*

—En efecto, así fue. El Grupo de Teatro Realista fue formado en el año 1961. En su Declaración, la cual suscribíamos en principio Alfonso Sastre y yo, llamábamos la atención de todos los profesionales del teatro español sobre lo que pretendíamos hacer. En aquel tiempo de desorientación tratábamos de llevar adelante una rigurosa investigación, no sólo retórica sino también práctica, sobre el realismo, y el G.T.R. convocaba a este propósito a autores, directores, intérpretes, críticos, escenotécnicos, etc. Así, esa investigación se producía dentro de criterios abiertos y amplios, toda vez que nuestro entendimiento del «realismo» rebasaba por supuesto el estrecho marco del «naturalismo».

—¿Cómo se financiaba el G.T.R.?

—Aparte de la taquilla –esas fauces devoradoras del teatro como arte, en terminología lorquiana–, nuestro empresario era Alfredo Matas, compañero de Amparo Soler Leal, una pareja desprendida y extraordinaria. El grupo quedó marcado por la generosidad. El 25 de enero de 1961 empezó a funcionar en el Teatro Recoletos con la puesta en escena de *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello. Amparo Soler Leal, primera actriz del grupo, no tuvo inconveniente en asumir después un pequeño y modesto papel en *El tintero*, no obstante el éxito que había obtenido en la función anterior. Tampoco Alfonso Sastre le fue a la zaga. Con el fin de que Carlos Muñiz pudiera estrenar como autor profesional, pospuso la representación de su drama *En la red*. Y en mi caso recuerdo cómo, de haber dirigido *Vestir al desnudo* con mucho acierto, cedí los trastos de la dirección escénica a Julio Diamante y después a Juan Antonio Bardem. Todo aquello era insólito. Además, ni Alfonso ni yo nos habíamos puesto sueldo alguno como directores artísticos del G.T.R.

Los lunes rebajábamos al 50% el precio de las localidades con el fin de que las gentes con menos posibilidades pudieran asistir a las funciones. Habíamos llegado a acuerdos con una central de obreros al margen del sindicalismo oficial y nos desvivíamos en hacer encuestas con ese público. Los coloquios se celebraban los lunes después del estreno de un texto dramático. Se alzaba el telón nada más acabada la función, y todos cuantos habíamos intervenido en ella –escenógrafos, actores, directores, autores, etc.– nos sometíamos a la crítica y a las preguntas de los espectadores. El teatro estaba lleno, a rebosar, los coloquios se celebraban en «olor de multitud».

—¿Había libertad en los coloquios?

—Por supuesto que no. Recuerdo, por ejemplo, cómo en el de *En la red*, que lo moderaba yo, se sentó a mi lado, en el escenario, un policía de la Brigada Político-Social. Con anterioridad se nos había apercibido que si se producía cualquier alboroto los directores tendríamos que acompañarles a la Dirección General de Seguridad. Tanto Alfonso Sastre, Juan Antonio Bardem y yo esperábamos que apareciera de un momento a otro entre el público un provocador puesto allí por la misma policía. En efecto: la pregunta que hizo cierto sujeto era toda una provocación, pues preguntaba si el G.T.R. pretendía, no sólo en el teatro sino en la vida nacional, un cambio revolucionario. El policía, que estaba sentado a mi lado, me tiró de la

manga. Los espectadores guardaban silencio. Pero, acogiéndome a que nos habíamos pasado de la hora que nos concedía la Dirección General de Seguridad, dije que no podía contestar a esa pregunta, posiblemente la más interesante de la velada, pues ya no quedaba tiempo para la respuesta. El policía me dijo luego que «había estado muy hábil».

—*¿Qué investigación hizo el G.T.R.?*

—Se empezó con *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, con Amparo Soler Leal, Vicente Ros, Antonio Casas, Antonio Queipo, Agustín González, etc. el decorado era de Paredes Jardiel y la dirección escénica me correspondía a mí. Con independencia de que con esta representación nos uníamos a la conmemoración del veinticinco aniversario de la muerte de Pirandello, estudiábamos un drama en el que las formas aparentemente naturalistas se habían transformado mediante una profundización en la realidad a través del «verismo».

Le siguió *El tintero* de Carlos Muñiz, con Agustín González, Pedro del Río, Antonio Medina, Pablo Isasi y Antonio Queipo. Tanto Amparo Soler Leal como Antonio Casas también actuaban pero relegados a papeles secundarios. Los decorados eran de Paredes Jardiel y la dirección, de Julio Diamante. En *El tintero* nos las teníamos que ver con un texto «neoexpresionista», que rescataba para el teatro español lo mejor de aquel movimiento de entreguerras.

El último drama estrenado fue *En la red*, de Alfonso Sastre, con intérpretes como Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Agustín González, Antonio Queipo, etc. El decorado era de Javier Clavo y la dirección escénica corría a cargo de Juan Antonio Bardem. La investigación llevaba a cabo con todos los montajes culminó con *En la red*. Se trataba en este caso de un texto político y ético sobre la tortura, que profundizaba en la realidad para hacerla más honda y verdadera.

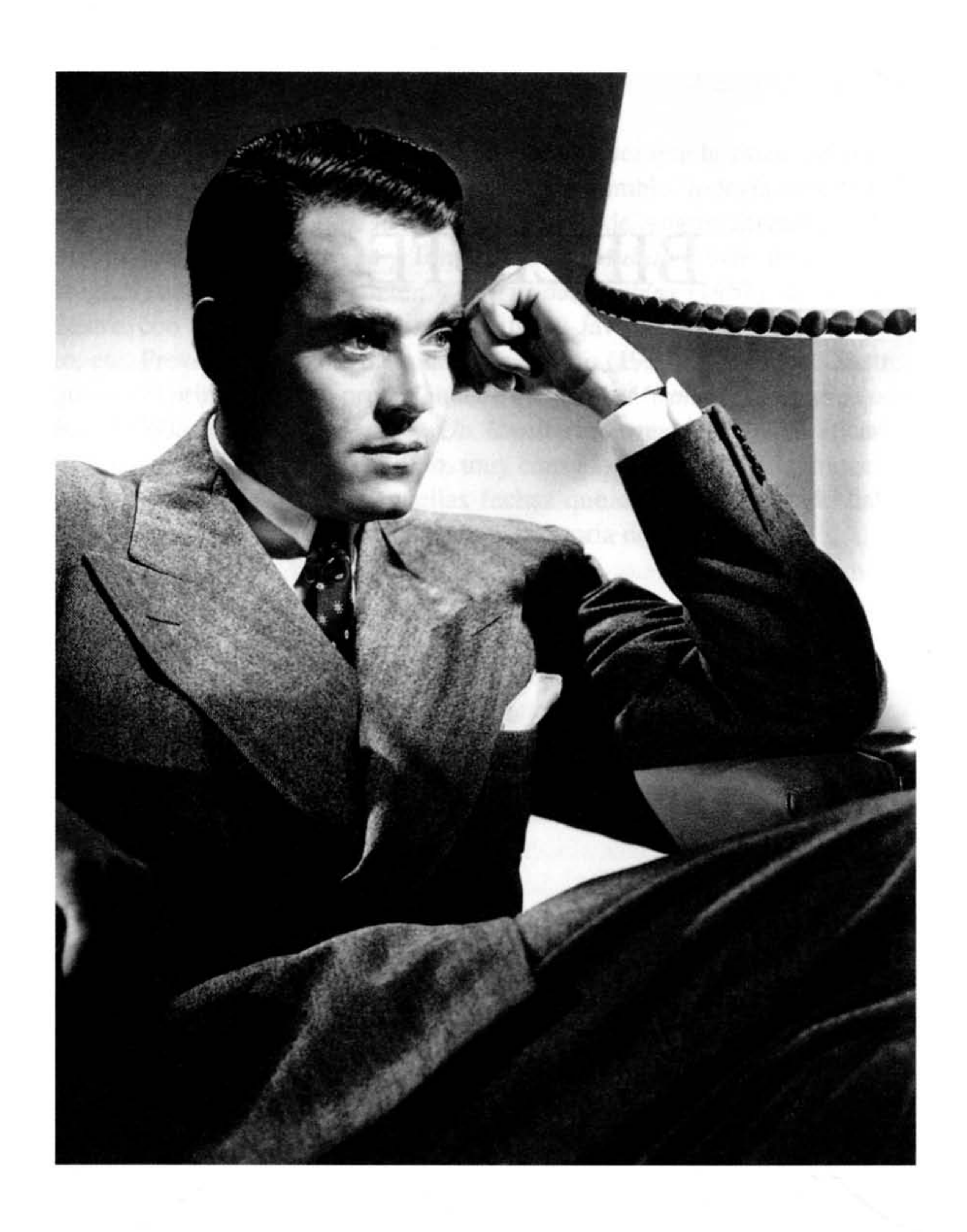
—*¿Por qué desapareció el Grupo de Teatro Realista?*

—En la temporada siguiente nadie se hacía cargo de él. Aunque se había producido una concentración de auténticos profesionales, nadie se hizo cargo de nuestro grupo. Creo que el horno no estaba para cocer bollos, y habíamos recibido numerosas denuncias. No obstante, todavía redactamos un documento dirigido a todos los profesionales del teatro español. Era una verdadera declaración de política teatral, que apenas despertó algún eco.

—*¿Por qué te retiraste del teatro?*

—Pese al cansancio y el hastío que sentía al ver que la situación política se eternizaba, sin que se produjera ningún cambio, todavía tuve fuerza para dirigir tres funciones: *Acreedores* (1962), de August Strindberg, con Mary Carrillo, Rafael Arcos y Tomás Blanco: *Mulato* (1963) de Langston Hughes, con René Muñoz, etc.; y *Oficio de tinieblas* (1967), de Alfonso Sastre, con Julita Martínez, Manuel Galiana, Javier Loyola, Andrés Mejuto, etc. Previamente había dirigido *La mordaza* (1954), de Alfonso Sastre, que era el primer estreno profesional de ese autor; *Mirando hacia atrás con ira* (1959), de John Osborne y *Un hombre duerme* (1960), de Ricardo Rodríguez Buded. Estaba cansado, muy cansado. Y al fin dejé la dirección escénica. No sabía yo por aquellas fechas que con mi dedicación había estado contribuyendo a hacer la pequeña historia del teatro.

BIBLIOTECA



Henry Fonda

Crónica de la narrativa española: cuentos para vislumbrar el mundo

En la literatura se agazapa todo aquello que nos cuesta comprender. Procurando poner orden al caos inabarcable de la *realidad* de la vida cotidiana para hacerla algo más inteligible, los escritores intentan responder a las preguntas que incesantemente emanan de la compleja relación ser humano-mundo (entendido éste como lo exterior, lo otro). La paradoja feroz del asunto es que, para tratar de representar las férreas normas de la vida y los entresijos del alma, y extraer de la pintura algún vislumbre de certeza, bastantes autores llegan a la conclusión de que, lo mejor, lo más aclaratorio es añadir preguntas a las preguntas, con la consiguiente desazón beneficiosa, y mostrar las sutilezas, neblinas y perplejidades que lo inundan todo. Y ese todo es profundamente extraño, casi siempre absurdo o incomprensible, y las más de las veces inhóspito: eso que, por falta de sustantivo mejor, llamamos «normalidad» y que en tantas ocasiones nos pone los pelos de punta con su implacable funcionamiento.

La magra reflexión anterior ha nacido de la lectura de unos pocos volúmenes de cuentos publicados en España durante el año 2002 que llegaron hasta mi mesa por conducto insospechado. Desde algunos medios (cf. «El Cultural» de *El Mundo*, 13-19 marzo de 2002, donde se recogen cuentos de Tomeo, Monzó y Rivas, tres de los protagonistas de esta crónica) se ha querido ver un resurgimiento del cuento en la España de hoy favorecido por la adecuación de este género narrativo a los tiempos desquiciados de velocidades y empujones que vivimos. Algo de verdad debe haber en ello, ya que de la brevedad del cuento tradicional hemos pasado al relato hiperbreve o microrrelato, como también se le ha dado en llamar. Recopilaciones como *Por favor, sea breve* (Páginas de Espuma) o *Galería de hiperbreves* (Tusquets) ilustran este hecho. Pero cuentistas, incluso hiperbreves, los ha habido y muy buenos desde hace años (Monterroso, Cortázar, y entre los españoles Luis Mateo Díez o Javier Tomeo). Por otra parte, novelistas del día como Javier Marías o Francisco Casavella están en trance de publicar novelas de unas 1.000 páginas (*Tu rostro mañana* y *El día del Watusi*, respectivamente), con lo que el argumento de la velocidad se nos desmonta y la cosa se complica. Hoy, todo autor reconocido puede optar por la novela o el cuento y que su éxito final radique fundamentalmente en la calidad de la propuesta. Aunque es cierto que el peso histórico de la novela se mantiene dos o

tres cuerpos por delante en el gusto del lector (y no olvidemos el auge decisivo que la literatura del yo está experimentando), el reconocimiento del cuento como género literario no para de crecer enteros.

Los libros que paso a reseñar son de autores que han demostrado sobradamente su valía como cuentistas y que han coincidido en las estanterías con unas propuestas que se hermanan en la voluntad de reflejar lo que más arriba indicaba: los asombros y complicaciones del ser humano ante la turbamulta de sentimientos y desolaciones varias que le circundan y que tienen su raíz en los negocios, siempre en bancarrota, del mundo y de los días. Cada uno de estos autores, claro, tiene sus demonios dilectos y sus manías (in)confesables, pero todos ellos ofrecen una visión (más o menos) desolada del mundo. Así, estos narradores, *grosso modo*, con sus ficciones, dibujan un mundo que se vive como agresión y desencanto. El territorio de la pareja, el del trabajo, la incomunicación en las urbes macabras, la soledad y la desesperación, la violencia y sus derrames, el desencanto ante el paso del tiempo y sus carcomas serán los resortes sobre los que girarán estas píldoras morales (por lo que tienen de iluminación e indagación interior), estos estudios de la disolución que leemos en las mejores historias. Además, estos autores se pueden unir por una pareja voluntad de estilo, ya que su prosa es ajena a la ampulosidad o al recargamiento. Es una prosa de tono menor, aparentemente sencilla, sin tropos líricos ni oropeles superfluos. Estos autores adjetivan lo justo y, si exceptuamos a Manuel Rivas (que también es poeta) y algunos párrafos de Luis G. Martín o Valentí Puig, buscan un objetivismo seco que no es descuido, sino ánimo de precisión. Su registro huye de exuberancias y en ocasiones se acerca al tono coloquial. Una última característica que enlaza estos libros se halla en la voluntad de dotar al conjunto de relatos de una coherencia estructural y temática que dé unidad orgánica al volumen.

El más reciente libro de cuentos de Javier Tomeo lleva por título *Cuentos perversos* (Anagrama). Estos microrrelatos (la mayoría no sobrepasan las 3 ó 4 páginas) ofrecen variaciones sobre esa manifestación de la maldad que se presenta en el título, la perversidad, y de la que tanto nos ilustrara Poe.

Tomeo tiene una extraordinaria capacidad narrativa para mezclar impasiblemente la realidad más burda con la ficción. Y es que la realidad, a poco que la achuchemos, siempre cede. Por ejemplo, Tomeo pone en pie de igualdad a personas y animales e incluso a éstos por encima de aquéllos. Lo perverso de sus cuentos no reside tanto en el interior de sus personajes (asimétricos, imperfectos) como en el mundo. Ése

es el perverso mayor y el que empuja a las criaturas de Tomeo a la soledad, la incomunicación, a la imposibilidad de saber quiénes son, al mal por el mal, etc. Estos son los temas axiales de este peculiar narrador, cargado de inteligente inventiva y de unas preclaras dotes de observación que nos transmite con un socarrón y suculento sentido del humor. Muchos de sus cuentos esconden, bajo su capa de maliciosa ironía, una profundidad de sentido nada desdeñable. Si quieren conocer a un hombre abandonado por su muñeca hinchable, a unas rosas que se alegran de ser artificiales o a un tipo que se quiere suicidar disparándose aceitunas no duden en dejarse pervertir por Tomeo.

Perverso también se muestra, y mucho, Quim Monzó, que acaba de publicar *El mejor de los mundos* (Anagrama), en lo que es su primera autotraducción. Versado en narrar historias insólitas que avanzan mediante un proceso implacable e irreductiblemente lógico, el autor catalán ha cargado las tintas en el humor negro, el esperpento trágico y la ácida ironía, no exentos, en ocasiones, de un fulgurante lirismo, para mostrar un mundo desquiciadamente violento («El accidente»), las imprevisibles consecuencias de las palabras dichas al tuntún («Fregando platos»), o a destiempo («Mamá»), la complejidad mental y las obsesivas rutinas cotidianas de un poeta que espera y espera un Nobel que no acaba de llegar («Ante el rey de Suecia»), la enfermedad como una maldición gitana («La vida perdurable»), la posibilidad del cansancio de ser feliz («Dos ramos de rosas», un cuento excelente)... Antisentimentales historias dotadas de lucidez y patetismo que no han ocurrido, que sepamos, en el mejor de los mundos, que es el nuestro, y que con toda su carga de imperfección y tragedia es el mejor porque, sencillamente, es el único que tenemos. Pero, inquiétense, podrían llegar a ocurrir.

De sentimientos aniquiladores y trompazos amorosos nos habla el libro de relatos de Luis G. Martín, *El alma del erizo* (Alfaguara). Este autor publica sin prisa, quiere decirse que no escribe un libro al año, y aunque esto no es sinónimo de calidad literaria, quizá sí lo sea de honestidad. Sus historias suelen plantear situaciones que revelen la verdad radical de los personajes más allá de la trivial apariencia, y este autor no se priva a la hora de mostrar la brutalidad que esconde el ser humano cuando le dominan sus sentimientos más convulsos. Hay que leer este puñado de buenos cuentos porque disfrutaremos a veces amargamente («Los amores del rey Baltasar»), a veces morbosamente («Bertrand Romail»), a veces paradójicamente («El perdón de las ofensas»), y a veces reflexivamente («La belleza de los monstruos»). No encontrará el lector en este libro un relato que no le

interese vivamente, si no por el argumento o la iluminación que la historia ofrezca, sí por la cuidada y detallista prosa con que está escrito. Cuentos intensos (y en ocasiones algo tremendistas) que enganchan y pocas veces decepcionan.

Otro registro prosístico, distinto a todos los anteriores, es el que maneja el catalán Valentí Puig. Su libro *Maniobras privadas* (Alfaguara) es un compendio de relatos escritos desde el desencanto de todas las batallas perdidas, desde el escepticismo que otorga la experiencia vital, con una voluntad reflexiva que nunca deja indiferente ni lastra la narración porque se encaja atinadamente en el cuerpo argumental. La voz narradora se caracteriza por su descreimiento, su soterrada ironía y una leve misoginia. Puig afronta el autobiografismo («Un amigo: Lambert Fiol»; «Tercera imaginaria»), la crítica de los nuevos ricos practicantes del pelotazo inmobiliario («Paca Malibú»), la caída en desgracia, ay, del amor en sus distintas formas de ser vivido en el marco de la pareja estable («Dos baños completos»; «Interés del adulterio»), las precauciones ante el optimismo progresista («Puente aéreo»), la complejidad de la realidad y el azar que pueden desembocar en la violencia vengativa (en el mejor cuento del volumen, «Maniobras privadas»). Estos cuentos de Puig tienen un aura de fábula moral ejemplificante no siempre lograda porque, en los cuentos menos redondos, la anécdota argumental no nos acaba de interesar suficientemente.

Y lamento tener que decir que poco irónico se muestra el gallego Manuel Rivas en *Las llamadas perdidas* (Alfaguara). Rivas había demostrado sobradamente su valía en el complicado arte del cuento y había asombrado con «La lengua de las mariposas». Su espacio e intereses conocidos (Galicia y el talante comprometido del autor, así como el análisis de los sentimientos y sus motivaciones) se dan cita de nuevo en este libro. El autor ha echado mano de lo sentimental abusivo para contarnos sus historias de emigrantes (afirma divertido que la globalización la inventaron los gallegos), muchachos casi adultos, héroes cotidianos, amores contrariados y demás averías del corazón. Con todo, son muy estimables piezas como «La mirona», «El héroe», «Nosotros dos», «El escape», «La sinceridad de las nubes», o «La gasolinera», donde sí da la medida, por argumento y por prosa, del buen escritor que Rivas es.

Acérquense a estos libros porque, en sus mejores momentos, encontrarán entretenimiento de altura, diversión reflexiva y, a ratos, iluminaciones inquietantes. El panorama que nos describen no es muy alentador y muchas de nuestras preguntas seguirán en pie, pero estos autores han logrado trazar un retrato del ser humano en el que reconocer-

nos: ¿seremos así de frágiles y de menesterosos? Mientras tanto, sigamos leyendo.

Marcos Maurel

África y la voz*

Pedro Rosa Mendes inició un viaje de diez mil kilómetros y de tres meses y medio de camino para atravesar África desde la costa atlántica hasta la índica y, según él, sin ningún motivo especial. Justo después de su respuesta rápida, confesó tener dos pasiones y un vicio. La primera de sus pasiones es Asia –de ahí salió un reportaje memorable sobre Afganistán que en 1999 ganó el Premio AMI «Periodismo contra la indiferencia»–; su segunda pasión es el Pacífico, y así fue como en 1996 conoció la África atlántica al cubrir la noticia del viaje oficial del presidente Mario Soares a Angola. Un año después, con una beca del Centro Nacional de Cultura, volvió al continente para realizar una aventura de espacio inmenso, hambre, prisiones, guerras civiles y peligro de muerte que empezó en Luanda, la capital angoleña, y terminó en Quelimane, ciudad costera de Mozambique al norte del río Zambeze. Rosa Mendes realizaba, así, un viaje que no se emprendía por tierra desde antes de la independencia de las colonias que Portugal tenía en el continente africano.

De esa experiencia nació *Bahía de los tigres*, ¿una novela?, ¿un libro de viajes, un cuaderno de ruta?, ¿una colección de crónicas al estilo del periodismo actual, con voz propia?, ¿un libro de entrevistas?, ¿un epistolario?, ¿un diario íntimo? Sí, todo eso, literatura de frontera: una colección de verdades contadas desde la literatura. Porque, en el fondo, es el lector de *Bahía de los tigres* quien decide sobre lo que lee y elige dejarse llevar o no por el grado de «realidad» que contiene la ficción. Pedro Rosa Mendes escribe un libro sin unidad estilística en el que el valor de las historias que recoge se encuentra en su belleza y en su horror, no en su verdad; no obstante, al mismo tiempo y justamente por esa belleza y ese horror, todas estas historias deben ser comprendidas en su significado moral pleno. Cabe pensar también que esa falta de unidad estilística responda voluntaria o involuntariamente a la necesidad de construir una metáfora que recoja la polifonía africana. África es un continente oral y poli-

* *Pedro Rosa Mendes,* Bahía de los tigres, *Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001, Traducción Rosa M. Martínez Alfaro.*

fónico, desde su historia, sus sociedades o sus estadios antropológicos, hasta el ritmo de la vida marcado por una naturaleza descarnada tan destructiva como destructivas son las conductas humanas.

Y un texto que abarca tantos géneros posibles pide asimismo libertad de registro para comunicar lo que se ve pero también lo que se siente. *Bahía de los tigres* es una suma de páginas que a veces se expresa desde una delicada prosa poética intensamente reflexiva que no aligera en absoluto el peso de la desgracia, la miseria y la crueldad de la vida que el viajero ve y aprende; son descripciones de paisajes, sensaciones, estados de ánimo, es también el vuelo de la imaginación en horas muertas de espera en puestos de control militar de no se sabe dónde; o la fotografía real, aséptica, fría de una zona del mundo que difícilmente puede llegar a estar peor. Porque *Bahía de los tigres* es muchas cosas pero, entre éstas, es una mirada limpia, sin indulgencia y sin paternalismos mitológicos –actitud, por otro lado, en la que muy fácilmente suele caer Portugal respecto a sus antiguos territorios coloniales–. Las páginas de Rosa Mendes constituyen la mirada dura pero humana del periodista que ya ha recorrido y conoce bien los infiernos del mundo. Y esos infiernos están hechos de imágenes y voces pero también, buscadamente, están constituidos por siglas, y sus metáforas, –FRELIMO, UNITA, RENAMO, MPLA, SWAPO, PIDE, FAA, FAPLA, GURN, ONG, PAM, UNICEF, UCAH– entre las que el lector necesariamente debe perderse para entender el caos.

Hasta la página 214 no sabremos que Pedro Rosa Mendes seguía los pasos de dos viajeros del siglo XIX, Hermenegildo Capelo y Roberto Ivens, cuya experiencia se recoge en *De Angola à Contracosta*, obra que, en palabras del autor, es uno de los libros menos interesantes de toda la llamada literatura de viajes debido, sobre todo, a la mirada ciega que una actitud racista proyecta sobre lo que contempla en el continente africano. La obra de Capelo e Ivens está repleta de datos, puntualizaciones, registros cartográficos, pero en ella sorprendentemente no aparece nadie, y si aparece, suele ser el estereotipo del negro perezoso, esclavo o cobarde. El capítulo que empieza en la página 214 es un puro ensayo teórico sobre el *viaje* y la literatura de viajes como género, pero también tiene el propósito de corregir un episodio de la *historia del viaje occidental* por África que ha sido injustamente olvidado. Pedro João Baptista y Anastácio Francisco, dos *pombeiros* (esclavos mestizos o negros que eran mandados al interior de Angola para establecer relaciones comerciales allí donde los blancos no llegaban), fueron los primeros en unir, por tierra y a pie, Angola y Mozam-

bique al adelantarse cincuenta años a la experiencia de David Livingstone (1854-1856). Salieron de Micari a finales de 1802, no llegaron al el reino de Muataiânvua hasta cuatro años después y en Cazembe tuvieron que quedarse hasta 1810; de allí pasaron a Mozambique de donde volvieron a Angola, siguiendo sus propios pasos, doce años después de haber partido. Fueron los primeros en unir por tierra los dos océanos africanos. Sin embargo, su diario refleja la sorpresa que sintieron al descubrir que el rey de Cazembe –al norte de Zambia, cerca de la frontera con el Zaire– «tiene teteras, tazas, cuencos, botellas, cucharas y tenedores de plata, y platos de loza de Lisboa, sombreros finos, hebillas de zapatos, dinero de oro en doblas enteras y medias doblas, mucha cortesía de cristiandad, como quitarse el sombrero para dar buenos días y buenas noches, y buenas tardes, tiene todos los trastos de hombre blanco que allí quedaron del fallecido Señor Gobernador Lacerda [...]». A finales del siglo XVIII (1798) el gobernador portugués Lacerda e Almeida llegó a Cazembe desde Mozambique, pero murió allí poco tiempo después sin dejar ningún testimonio escrito; dejó, no obstante, las pruebas de su presencia que recoge Baptista siete años después en su diario.

Se delata Pedro Rosa Mendes como el gran viajero que es al afirmar que Baptista «tuvo el más envidiable de los privilegios del viajero: la virginidad primordial de la mirada», y al apuntar que la presencia, y el relato de ésta, hacen que el espacio exista –de la misma manera que la Historia no existe si el cronista no la cuenta y la preserva del olvido–. El relato identifica al viajero, como la presencia hace que exista el espacio y su mirada descubre todo lo que éste contiene. Pero, desde la historia del viaje occidental por África, Baptista es un viajero extraño porque es negro, esclavo y semianalfabeto, y estas tres condiciones hicieron que su relato fuera despreciado al no ceñirse a las pautas marcadas por el canon literario de los exploradores decimonónicos. Pedro Rosa Mendes lo compara al murciélago que un viejo ganguela le dibujó en la arena: «Este dibujo cuenta la soledad de los de esta especie: el murciélago fue expulsado por los pájaros porque tienen dientes en vez de plumas, y fue expulsado por las ratas, porque tiene alas». Baptista escribe su experiencia sin erudición, casi sin gramática, quizás por su condición de africano no da protagonismo a todo aquello sorprendente para los ojos de un blanco, pero no por eso su crónica es menos exacta y rigurosa. Los grandes viajes tienen esas paradojas: también una expedición tan importante como la de Vasco de Gama, en 1497, la que unió por mar Oriente y Occidente, fue descrito por un Álvaro Velho anónimo y de voz elemental.

Pedro Rosa Mendes volvió a Lisboa con setenta casetes, decenas de películas y fotografías y muchas páginas escritas. Y ahí es donde aparece ese vicio suyo que él mismo confiesa: le gusta oír historias, historias concretas contadas por gentes concretas, y necesita estar en el lugar en el que esas historias se cuentan. *Bahía de los tigres* es la suma del sinfín de personajes que se cruzaron con Rosa Mendes en su viaje interminable. La historia de Zeca Cambuta, al que una mina antipersona le «desenvainó la espina entre la nuca y el pecho» y sin embargo sobrevivió; la de Justino, que luchó en Angola, en Dar es Salaam, en Argel, en Mozambique, fue uno de los fundadores del FRELIMO (Frente de Liberación de Mozambique), y terminó como vigilante nocturno de una organización no gubernamental; la historia del anciano Artur, un ganguela que se comunica mediante dibujos en la arena. Les siguen Augusto Amaral con su tabla de leer el tiempo, Joaquim Augusto Junqueira y la invención de una especie de esperanto que él llama *quinés*, y Uminang Mota, Jukebox, Mwata Kazambe y muchos otros. *Bahía de los tigres* es la suma de historias contadas y escuchadas como si el autor hubiera dispuesto de todo el tiempo del mundo. Quizás porque cuando se viaja por África lo mejor es no tener prisa y armarse de paciencia y, sobre todo, de argumentos persuasivos para así poder seguir avanzando. La persuasión fue algo que desde muy temprano se hizo imprescindible para Pedro Rosa Mendes; es así cómo en muchas ocasiones consiguió proteger su propia vida en países destruidos no sólo física sino también psicológicamente. Lo explica el autor en una entrevista con una imagen hermosa: «el viaje del Atlántico al Índico es como ir del crepúsculo al amanecer. De un país que continúa reinventando su propia destrucción (Angola) a otro que está inventando la reconciliación (Mozambique)».

Pedro Rosa Mendes hizo el viaje para entrar en un universo inimaginable, para vivir en un mundo destrozado pero lleno de vida. La traductora de la obra al castellano –la traducción es excelente– dice que nunca se había enfrentado antes a un libro «tan descosido»; y quizás esta sea la mejor expresión para hablar del inmenso espacio de tierra deshecha que recorrió el autor. Un espacio de miles de kilómetros sin comunicaciones, sin carreteras, sin puentes, sin trenes, sin teléfonos, sin alimentos. Pedro Rosa Mendes dice que la columna vertebral de su libro es una vía de tren fantasma, con sus estaciones y sus señalizaciones, pero que nunca ha llegado a funcionar o que apenas recorre veinte kilómetros de los miles que dibujan el mapa, un tren inexistente que une los océanos y que atraviesa países rotos por las guerras en los

que todos los días la propia vida está en las manos de alguien.

Si se juega a colocar *Bahía de los tigres* en el panorama literario portugués de los últimos veinticinco años, la obra de Rosa Mendes adquiere un protagonismo inusitado. La experiencia portuguesa en África, la literatura de guerra, es un género consolidado entre las letras portuguesas que, en manos de autores que actualmente tienen entre cuarenta y cinco y setenta años –los que participaron físicamente en las campañas africanas–, actúa a modo de recurso terapéutico que libera las conciencias de una experiencia traumática que azotó la sociedad portuguesa durante más de una década. Durante los años sesenta y setenta África significó un drama nacional para un país inmerso en el periodo fascista más largo de la historia del siglo XX europeo. África aísla a Portugal en sí mismo, lo singulariza en la herida moral que representa en las conciencias. Pero Pedro Rosa Mendes tiene treinta y tres años y su visión de África no está apresada por el trauma del desastre colonial. Describe la realidad de un continente que durante mucho tiempo mantuvo una estrecha y dolorosa intimidad con Portugal, pero Pedro Rosa podría ser de cualquier país europeo porque no necesita ser portugués para denunciar el horror y para describir la belleza de África. *Bahía de los tigres* no tiene función terapéutica y por ese motivo, entre las páginas portuguesas de reflexión sobre la guerra africana, marca un cambio generacional al sentirse libre de la necesidad de recordar.

Isabel Soler

América en los libros

Crónicas del ombligo, *Tlikówalt Armando Morón Martínez, Páginas de Espuma, Madrid, 2002, 133 pp.*

En el contexto latinoamericano, México es el país que ha dado los mejores cronistas. Un género que, desde el siglo XVI, no cesa de evolucionar sin perder, no obstante, su esencia: la de producir una narración extrañada que intenta mostrar lo más desconocido o insospechado de un lugar, de unos hechos, de una época, y en la que parece vencer siempre la mirada personal sobre el dictamen de objetividad exigido en este tipo de relatos.

Elena Poniatowska, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis y Juan Villoro, entre otros autores mexicanos contemporáneos, vienen abordado las formas de la crónica con estrategias narrativas innovadoras: trabajan con la historia, pero desde la alternativa apasionada de la ficción. De este brote, surge Armando Morón Martínez con un libro que reúne nueve relatos en torno a la ciudad de México y su Gran Plaza del Zócalo.

Dramaturgo y actor, guionista en diversos programas de radio y televisión, Morón Martínez (México, 1961) debuta en España como narrador con estas *Crónicas del ombligo* que planean con ojo crítico sobre la capital azteca revelándonos una mirada peculiar de lo cotidiano y del movimiento de la vida. La figura estelar, sin embargo, es la muerte, y los demás actores son agentes o víctimas de la violencia, la corrupción política o, sencillamente, de la desgana y la indiferencia. Códigos publicitarios y cultura audiovisual también gravitan en la escena y producen desajustes, equívocos y una lógica a veces perversa de entender el propio destino.

La sección de sucesos de los diarios parece dar origen a varios de estos relatos en los que se entrecruzan historias de amor, episodios de sexualidad libre y gozosa con testimonios de prepotencia y represión institucional que adquieren dimensión literaria gracias a la atmósfera creada por Morón mediante la construcción de un lenguaje intimista, por momentos poético, eficaz en sus meticulosas, demoradas descripciones, y a la singular galería de personajes que trafican con fatigas y sueños su dosis de identidad.

Reina Roffé

La otra Alfonsina, *Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Aguilar, Buenos Aires, 2002, 392 pp.*

Muchos méritos podrían señalársele a esta publicación, pero nombremos dos que destacan el lugar del lector y el de Alfonsina: el recorrido del libro le confiere al lector una destacada consideración al dividir el abundante material presentado en núcleos temáticos, eso brinda no sólo la posibilidad de organizar la información sino que también agiliza la lectura, la torna amena e interesante en cada uno de sus capítulos. Las autoras colocan al personaje biografiado por encima de sus propios juicios, de los tópicos cristalizados y de preferencias o pareceres que ambas intercambiaron a lo largo de la ardua investigación que precedió al libro.

La aparición de esta biografía cumple con creces uno de sus mejores objetivos: estimular la relectura de una de las voces pioneras de la literatura argentina escrita por mujeres: provocadora, cuestionada, comprometida, incomprendida, renovadora de estéticas y poseedora de una escritura singular, Alfonsina Storni sigue cantando versos y denuncias desde sus páginas de manera actual y más vigente que nunca.

Un prólogo y 16 capítulos constituyen la estructura de *La otra Alfonsina*. Las copiosas notas al final de cada capítulo y la extensa bibliografía consultada dan cuenta del valioso –y por momentos insólito– material que sirvió de plataforma para la investigación: archivos de diarios, relatos de personas que conocieron a Alfonsina, estrevistas a especialistas en el tema, propagandas de época, folletos publicitarios de empresas del momento, artículos aparecidos en revistas «femeninas», cartas y testimonios de familiares de la poeta son algunos de los paratextos que sostienen las conclusiones del volumen.

El diálogo fecundo que las biógrafas sostuvieron con el hijo de Alfonsina, Alejandro Storni, ha sido sustancial para recrear la íntima estampa, el gesto cotidiano, el jugoso repertorio de anécdotas que la memoria de este hombre logró traer hasta el presente para ilustrar el perfil de una mujer –una audaz creadora y luchadora incansable– que las biografías más académicas habían descartado.

La tensión escritura-sociedad hilvana el texto de Galán y Gliemmo; para ello asumen la difícil tarea de romper los clichés y desmitificar los tópicos: Storni suicida/provincianita pobre/maestra rural/madre soltera/enferma de mal vivir. La relectura de esas cristalizaciones a la luz del contexto histórico otorga nuevas significaciones tanto a los episodios biográficos como a las interpretaciones de sus

textos. Y este es otro gran mérito para destacar.

Para quienes se interesen por Alfonsina Storni y su obra, este voluminoso libro aportará, sin dudas, nuevas vertientes para revisar a un personaje emblemático de la producción literaria argentina: sus escritos menos conocidos –periodísticos, teatrales, narrativos–; sus vinculaciones con el poder; la cómplice –y por momentos rivalizada– amistad con otras dos grandes poetas de América: Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou; y mil perlas de la investigación (¿cuántos estudiosos saben que de cien aspirantes a un cargo de «corresponsal psicológico» para una empresa catalana que comercializaba el famoso anís *8 Hermanos* fue Alfonsina quien obtuvo el puesto?, ¿quiénes leyeron los artículos aparecidos en *La Nota* donde Alfonsina critica con sarcasmo la frivolidad de trajes e indumentarias de la época?, ¿cuántos lectores fanáticos de Alfonsina conocen el poema «Los malos hombres» –aparecido en un periódico barrial– que puede leerse como prototexto de sus posteriores compromisos en la defensa de la mujer?, o por citar un solo ejemplo más de la riqueza a la que llega una investigación minuciosa, ¿cómo seguir leyendo el famoso «Tú me quieres blanca» sin conocer las reveladoras palabras de Olimpia –hermana de la poeta– a propósito del hombre que inspiró ese texto?).

Libro de catálogo, libro de fondo, es decir no llamado para ser un *best-seller*, es esta una obra de consulta obligada para estudiosos y especialistas en la obra de Alfonsina.

Diana Paris

La velocidad de las cosas, *Rodrigo Fresán, Mondadori, Barcelona, 2002, 115 pp.*

Este audaz, novedoso y constantemente desdoblado escritor (Buenos Aires, 1963), autor de *Historia argentina, Vidas de santos, Trabajos manuales, Esperanto, Mantra* y *La geometría del amor* (antología anotada de relatos de John Cheever, al que Fresán dedica en *La velocidad de las cosas* constantes guiños como son las piscinas del relato «La chica que cayó en la piscina aquella noche»), reaparece con una nueva y ampliada versión de *La velocidad de las cosas*, libro publicado hace cuatro años en Tusquets Argentina. Se incluyen ahora cuatro relatos («Sin título: nuevas disquisiciones sobre la vocación literaria; Los amantes del arte: una memoir amnésica; La chica que cayó en la piscina aquella noche y Apuntes para una teoría del cuento»).

Los trece relatos que componen este libro tratan de cómo «los vivos intuyen a los muertos». De hecho es la muerte el hilo conductor de los mismos, así como el convencimiento fatalista de que somos cadáveres en potencia y de que la felicidad no existe. Los diferentes personajes de este curioso libro sienten una especial atracción por el mundo de los muertos ya sea por la paz y el orden que reina en los cementerios, en contraposición al caos y ruido de las ciudades que habitan los vivos; ya por la riqueza polisémica que encierran expresiones relacionadas con el término *muerte*, así de *estar muerto* se dan 25 acepciones diferentes; ya por el convencimiento de que los muertos vuelven. A partir de la certidumbre de que el sentido de la vida es agónico, el único alivio que Fresán encuentra es la literatura y la lectura («el consuelo que, a veces, se desprende de una página escrita»). Por este camino, Rodrigo Fresán llega al convencimiento del poder terapéutico de la literatura, a la fuerza salvadora de la ficción y a una reflexión sobre el quehacer literario, verdadero ensayo de teoría literaria: qué es un cuento («son organismos impredecibles y siempre bajo el supuesto orden impuesto por un número limitado de páginas, acechan las infinitas variaciones del caos»); los límites entre cuento y novela («la novela trata sobre el laboratorio, mientras que un cuento es el experimento»); sobre la naturaleza de la literatura y de la escritura («el oficio de escritor no es más que el constante ejercicio del error»); cómo funcionan los mecanismos de la ficción («un escritor construye su obra haciendo memoria, /.../ la literatura, el ejercicio de la ficción, tanto en su escritura como lectura, es inseparable de ese otro ejercicio consistente en hacer memoria»); por qué se escribe («para tener la sensación de estar vivo, /.../ una historia no es más que el fantasma de una vida»). En este sentido, no es casual que las once citas que abren estas páginas, giren en torno al hecho de contar historias.

Es lo metaliterario un tema recurrente en estos relatos, presente, incluso, en la mayoría de los títulos («Apuntes para una teoría del escritor, Sin título: nuevas disquisiciones sobre la vocación literaria, Apuntes para una teoría del cuento...)». El estilo de Fresán impone una descodificación diferente que debe tener en cuenta: el desdoblamiento irónico y paródico del narrador, su anglofilia, la invención de heterónimos, junto con citas de autores reales, la obsesión en torno al binomio escritura-lectura, la idea del relato como experimento, referencias cinéfilas, musicales, publicitarias, literarias, pictóricas..., la dificultad que entraña el acto de escribir, así como de la elección del lenguaje apropiado porque «las palabras son como piezas de un rompecabezas desarmado

que ni siquiera cuenta con la ayuda de una lámina mostrando el modelo terminado».

En definitiva, trece relatos de los que, a pesar de su velocidad estilística, se desprende cierta capacidad contemplativa para darnos cuenta, como afirma Joan Didion, de que «Contamos historias para asegurarnos de que estamos vivos».

Relato de un cierto Oriente, *Milton Hatoum, Akal Literaria, Madrid, 2001, 173 pp.*

Algo de la biografía de Milton Hatoum (Manaos, 1952) se proyecta sobre este asombroso libro que recibió el premio Jabuti de 1990 a la mejor novela publicada en Brasil. Para este escritor de familia libanesa, la narradora de su novela es «una Sherezade del Amazonas que al hilo de su contar, va formando un mosaico amazónico, pero, también, moro». Es en este tránsito entre Líbano y Brasil donde reside uno de los grandes aciertos y atractivos del libro y lo que da lugar a una intensa reflexión sobre el mestizaje. Con pasmosa naturalidad, Hatoum presenta dos civilizaciones, la oriental y la brasileña, conviviendo en íntima armonía, nutriéndose una de la otra, sin choques, sin traumas. Hatoum apuesta por una defensa del mestizaje, del interculturalismo, de la permeabilidad de lo diferente frente a lo único e igual, de la naturalidad en la aceptación de otras culturas, de la mezcla, en este caso, entre lo árabe y lo amazónico. Fruto de esta convivencia es un texto lleno de sugerencias y variados tonos lingüísticos. Quizá esta naturalidad se deba al hecho de que sea Brasil un ejemplo de sociedad mestiza y, por tanto, habituada a convivir con lo diferente. El lector no sólo comprobará que la convivencia entre blancos, mestizos e indios es posible, sino que viajará del Mediterráneo al Amazonas, de la nieve al bochorno más insoportable, de la comida oriental a la amazónica, de los fetiches indígenas a un trozo sagrado de madera del Líbano, de las vías de asfalto a los caminos acuáticos de la selva...

La narradora se enfrentará a toda esta variedad desde el recuerdo y su regreso, después de veinte años de ausencia, a Manaos, lugar en el que pasó su infancia. En este viaje de vuelta a las raíces y a los orígenes, se sentirá una extraña y encontrará una ciudad desconocida y, lo más importante, con la casa familiar deshecha y la mayoría de los parientes (inmigrantes árabes en el Amazonas) muertos. Manaos será un lugar de pesadilla, sería «exagerado calificarlo de ciudad/.../, lugar nebuloso y desconocido para casi todos los brasileños/.../, ciudad corroída por la soledad y la deca-

dencia. Un lugar en el que el río y la selva son inseparables, un lugar en el que no todo es visible y, por tanto, al no poder ser transcrito, tiene que ser inventado.

Educado e influido por la tradición oral, Hatoum cuenta que cuando era niño en el Amazonas no había televisión y los domingos su abuelo, un inmigrante libanés, contaba historias que, como descubrió más tarde, eran versiones adulteradas de *Las mil y una noches*. Pero, además, en su memoria han perdurado las leyendas que contaban los nativos sobre el Amazonas. Todo ello configura este mosaico intercultural en el que se van desgranando historias mínimas que van estrelazándose en una narración que se ramifica como los meandros del Amazonas y con la misma densidad de la selva que rodea a Manaos. Riqueza lingüística fruto de la aceptación de un rico, variado y mestizo patrimonio cultural.

Milagros Sánchez Arnosi

La novela naturalista de Federico Gamboa, *Manuel Prendes Guardiola, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, 175 pp.*

Mundialmente conocido por haber creado el entrañable y lamentable personaje de Santa, criatura de la narrativa hispánica que complace tanto al morboso lector como al buscador de la dignidad literaria ante un mundo degradado, Federico Gamboa (México, 1864-1939) ha sido uno de los novelistas hispanoamericanos más leídos en su tiempo y en la posteridad y, a la vez, menos apreciado por la crítica atenta y sistemática, tanto en lo que se refiere a su obra en sí como a su decisiva labor en la consolidación de la novela mexicana.

A ambos aspectos atiende esta monografía de Manuel Prendes, la segunda que se dedica al novelista mexicano, después de la pionera de Alexander C. Hooker, de 1973, a la que Prendes sigue en sus aportaciones más sólidas y corrige en otros aspectos más clarificados tras su personal investigación y la de otros estudios recientes del naturalismo. El autor de ese breve pero enjundioso libro sintetiza muy bien, en la primera parte, los ideales que plantea la teoría novelística de Zola y la realidad de su escritura narrativa, no siempre coincidente con aquellos propósitos. Asimismo, valora la influencia del naturalismo en la narrativa hispanoamericana, influencia más vigorosa que en la española, por muy animados debates que en la Península suscitara; aunque también se cuida de señalar los desajustes entre naturalismo europeo y americano y el carácter subsidiario que los principios naturalistas tuvieron en la

novela del Nuevo Mundo. Fueron más un incentivo para la configuración de una ficcionalidad coherente en la narrativa de nuestra América –tras los excesos e incongruencias románticos– que un molde de escuela meramente trasplantado. Después de un marco introductorio sobre la novela naturalista mexicana, realiza, en la segunda parte, un estudio sistemático de los ingredientes novelísticos de Gamboa (el espacio, los personajes, la acción narrativa, la voz narradora y su estilo, y la encrucijada de influencias estéticas diversas en la que Gamboa se encuentra al emprender su andadura literaria). Termina el estudio con una revisión crítica y matizada de los valores morales y sociales que entran en conflicto en esta novelística (la naturaleza del amor, la compleja función de la mujer en la relación amorosa y en la vida social, la vacilación entre la moral cristiana y los principios deterministas, que progresivamente ceden el paso a la primera; y la peculiar representación novelesca de los valores y carencias del México de Porfirio Díaz).

Por parte de Manuel Prendes, ha de reconocerse el enfoque analítico de una realidad literaria que, lejos de apresar la escritura de Gamboa en una abstracción teóricamente convincente, la presenta en su continuo dinamismo ideológico y estético, así como en sus logros y deficiencias. Por parte de Gamboa, la lectura del presente estudio nos invita a reconsiderar el valor de un narrador fundamental en el proceso literario hispanoamericano, que se plantea la novela no sólo como una estrategia ideológica y sentimental sino como una realidad ficcional de notable consistencia propia.

Carlos Javier Morales

La canción de Eleonora, *Raúl Dorra, Córdoba, Alción Editora, 2002.*

La lectura de esta novela es como la de un gran viaje, como la del inmenso periplo que cumple la bella y cuitada Eleonora: un viaje cruento, dolido y doliente, esforzado, agotador, inútil o innecesario (como lo son casi todos), un viaje desde su noble casa natal hacia no se sabe dónde, en busca de Román, su amor, el padre del hijo que lleva en sus entrañas. Esta narración sería entonces la de una andanza, la de un destierro, la del exilio permanente; quizás, más precisamente, la de la errancia, palabra tan parecida a narración, como si esa semejanza que los signos disponen por su cuenta quisiera decir que también el relato, la novela, es errante...

La canción de Eleonora trata, o simula tratar, de ese viaje por luga-

res geográficos más o menos imprecisos, pos sitios y hechos no mencionados pero sí insinuados, sugeridos, por tiempos no claramente determinados, por conocimientos y personajes y sentimientos hondos, permanentes y, sobre todo, por textos que abarcan, llaman, señalan hitos muy precisos de la literatura en la que nos hemos formado.

Por ello, en este libro, donde parece haber tanta literatura, los defensores del realismo y del reflejo de la realidad en la ficción quedarán defraudados. Sin embargo, en esta melancólica fábula resuenan, como en pocos textos actuales, los ecos del naufragio nacional y los de la derrota y el exilio; se leen y se oyen los testimonios de la capacidad argentina para la autodestrucción, y se huelen el incendio, la carne tajada, la desolación. Y creo, asimismo, que en esta novela se zanja muy bien la enorme dificultad que tenemos los escritors de hoy en Argentina para aludir, sin una procacidad especular, a las miserias del pasado inmediato y del presente. Aquí, esa superación se plasma en un periplo legendario, con tono muy teatral y muy fresco, para que el lector que quiera lea lo que tiene que saber, no por las palabras que traducirían una manera de decir, sino (parafraseando a Roa Bastos) a través de otras palabras que dicen por la manera.

Macedonio Fernández. La biografía imposible, *Álvaro Abós, Buenos Aires, Plaza & Janés, 2002.*

Álvaro Abós, novelista, ensayista y periodista, intenta esta biografía «imposible» bajo el dictado de su necesidad: a cincuenta años de la muerte de Macedonio Fernández, ella se hacía, aunque difícil, más que imperiosa. Lo primero, porque «Por amor a la paradoja, por reserva extrema, por espíritu juguetón, Macedonio sembró de pistas falsas su vida, ocultó hechos /.../ destacó otros, sugirió el retrato que otros escribieron al tiempo que llenaba su obra de señuelos autobiográficos». Lo segundo, porque de una vez por todas había que restituir cierta verdad confundida por la mitología, en buena parte borgeana: «Macedonio no fundó una comuna en el Paraguay, no fue un viejito extravagante sino un hombre que alcanzó alta edad con decoro; no elvidaba sus escritos en los armarios de las pensiones sino que preservó con cuidado su obra a pesar de su errancia; no había que arrancarle los manuscritos para publicarlos porque con estricta conciencia profesional cuidó de ellos; no era un genio oral sino un escritor de rica y anticipativa obra...».

Esta investigación vital, que también hurga en el itinerario de los manuscritos, recorre sus inicios en los periódicos de izquierda, su ética actuación como Fiscal en Misiones,

sus devociones familiares y sus enamoramientos, el temor al frío, las preocupaciones por la salud y las ideas sobre ella, su participación y su lenta desaparición de la vida literaria y, en especial, sus textos: las primeras postales, los muy bellos poemas, las revolucionarias y anticipatorias teorías sobe la novela, el legado que dejó a la literatura argentina.

Es también una recreación geográfica e intelectual de la Buenos Aires de principios del siglo XX: las tertulias de Rosa del Mazo, de la calle Serrano, de *La Perla del Once*. Con prolijo acopio de fuentes, y con inteligente afecto, Abós revela y subraya la condición poética de Macedonio, quien tempranamente «Había ganado un saber, que lo acompañó el resto de su vida: la futilidad de los prestigios literarios».

Mario Goloboff

Ex libris, *Ross King, Ediciones Seix-Barral, Barcelona, 2002, 574 páginas.*

«Littera scripta manet» (la palabra escrita permanece). Ya son legión las novelas en las que los libros, manuscritos o asimilados se alzan con el papel estelar o protagonista, en tramas de misterio normalmente. Uno diría que todo esto empezó con *La Biblioteca de Babel* de Borges y que Eco con *El nombre de la rosa* –donde el personaje Jorge de Burgos es trasunto del mismo Borges– lo popularizó. Pero en realidad nos deberíamos remontar a la misma Biblia –el libro de los libros– o a textos de Luciano o Petronio. Y podríamos seguir espigando en todas las grandes literaturas, desde Daudet a Jonathan Swift por ejemplo.

En los últimos años hemos tenido la grata experiencia lectora de varias novelas de esta estirpe: *El viaje de Baldassare* de Maalouf, *El club Dumas* de Pérez-Reverte, *El Embajador* de Antonio Prieto o *Los amantes encuadernados* de Jaime de Armiñán. Y estos días acaba de salir a la luz *El Libro Infierno* de Carlo Frabetti. Los libros como desencadenantes de pasiones sin fin, como símbolo de una realidad que les trasciende y que a sus lectores intriga, como cifra de nuestra propia existencia. *Ex libris*, segunda novela del canadiense Ross King –después de *Dominó* (1995)–, forma parte de estra tradición y se embarca en un contexto muy determinado: siglo XVII, el librero Mr. Inchbold que intentará recomponer un «incomprensible rompecabezas» donde no todo es lo que parece, el manuscrito perdido –«El laberinto del mundo»– poseedor de poderes políticos además de mágicos, la codicia bibliófila de los poderosos,

la trama hermética y de iniciación... Todo tiene un «aire de desolado esplendor». Como dirá Inchbold en un determinado momento «la nuestra era una época de gran discernimiento y buen gusto» (p. 248), donde se valoraba todavía lo bello.

Esta larga y ambiciosa novela está dividida en tres grandes movimientos: «La Biblioteca», «El intérprete de los secretos» y «El laberinto del mundo». En el segundo de ellos el pulso narrativo sufre cierto desmayo, el lector se pierde un poco hasta sufrir incluso cierta desconexión, que se manifiesta sobre todo en su capítulo octavo. Pero los personajes volverán a recuperar la tensión, y la narración volverá a ser ágil hasta ya el sorprendente final. La traducción es correcta y las aventuras que aquí se nos narran, lo suficientemente atractivas como para aconsejar su lectura.

84, Charing Cross Road, *Helene Hanff, Traducción de Javier Calzada. Post scriptum de Thomas Simonnet, Anagrama, Barcelona, 2002, 126 páginas.*

Dentro del género humano, como es normal, hay de todo. La gama es casi infinita. Pero a lo largo del tiempo hay un grupo de personas que llama poderosamente la atención. Tal vez por su discreta perseverancia, por su clarividente silencio o por la vehemencia de su inusitado amor. Son los lectores. Nada piden para sí –salvo libros, claro–, se conforman con poco, huyen de las multitudes, les incomoda el ruido y, es suficiente el tacto de cualquiera de esos libros –o su aroma–, para que todavía sigan creyendo en un mundo mejor. Van pasando las páginas de sus días entre volúmenes que, en su lenguaje, cifran una esperanza, un conocimiento, una emoción que hace de sus vidas algo mucho más verdadero e interior. Es el milagro de la literatura.

Y este libro de Helene Hanff (1919-1997), publicado en 1970, se inscribe en esta hermosa tradición. Escrito de manera epistolar, con naturalidad y desenvoltura, nos va narrando las relaciones de una norteamericana de Filadelfia, residente en Nueva York, con la librería que ella escoge para comprar sus libros. La particularidad es que esta librería –Marks & Co.– está en Londres. Los eventos se van sucediendo con gracia, humildad y cariño. Sin cursilerías, sentimentalismos o remilgos. Entre direcciones, fechas, firmas, pedidos de libros y demás galanterías y requiebros propios del arte epistolar, el lector asiste perplejo a comentarios de los más variados que van cimentando una profunda amistad, además de una muy bella literatura.

Tal vez sin proponérselo, Hanff –autora de guiones televisivos o libros infantiles– nos ha dejado el apunte de su mejor biografía. La biografía de una persona buena que cree a pies juntillas en la bondad de los demás. Todo ello en el entramado de unos libros que van y vienen –leídos siempre con devoción–, y de los constantes guiños entre lectores que han descubierto una realidad más profunda que ampara su existencia. La realidad de una literatura que se imbrica en lo cotidiano y nos redime de los vulgar.

Guillermo Urbizu

Brigitte König, *Speech Appeal. Metasprache und fingierte Mündlichkeit im Werk von Mario Vargas Llosa*, Tübingen, Gunter Narr Verlag/Romanica Monacensia. Bd. 60, 2002, 353 páginas.

La investigadora dedica su interés a la oralidad fingida en la obra vargasllosiana. El lenguaje «oral» forma parte de la obsesión con un discurso «realista» del escritor, lo cual hace necesario un complicado proceso de selección y transformación. Después de una debida fundamentación teórica, König señala la consciencia lingüística y estética del escritor mediante el largo intercambio epistolar con su primer traductor (y crítico) alemán, W. A. Luchting. El resultado del estudio de esta correspondencia como, más adelante, la comparación de las diferentes versiones de los textos literarios, es una excelente aportación a la investigación. Apoya las reflexiones y los hallazgos del autor, además, en sus escritos teóricos acerca de otros autores del mundo latinoamericano y en las metadiscusiones en el interior de los relatos del propio Vargas Llosa.

El capítulo III examina las formas de introducción del estilo directo y la superposición de los diálogos, y aporta un nuevo ejemplo del procedimiento minucioso del escritor durante el *work in progress* al cambiar la perspectiva, el narrador de primera a tercera persona, el estilo directo en indirecto libre y al suprimir el *verbum dicendi*. La crítica demuestra un gran dominio de las teorías narratológicas y aplica su conocimiento con óptimo resultado al análisis de breves fragmentos de las primeras novelas, corrigiendo, de paso, algunos errores de críticos anteriores. El capítulo IV analiza las estrategias del autor para fingir «oralidad» (o evitarla) en sus dos novelas «extranjeras»: *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del chivo*; además, analiza la oralidad «primaria» de *El hablador* con ayuda de la teoría de Walter Ong. Sin la pretensión de totalidad, estudia otras novelas del escritor bajo aspectos concretos; por ejemplo, la función de los impe-

rativos en la historia de don Anselmo en *La casa verde*. De *La ciudad y los perros* se nos aclara el funcionamiento del monólogo interior de Alberto; la complejidad de *Los cachorros* se detalla en el análisis de uno de sus fragmentos y en *Pantaleón* y *Quién mató a Palomino Molero* los diálogos masculinos son sometidos a un riguroso estudio. König cierra su libro con un análisis pormenorizado de los diálogos y discursos, por un lado, y de los textos escritos, por otro, en *Pantaleón*.

En fin, se trata de interesantísimas aportaciones a cuestiones estéticas y lingüísticas en la obra vargasllosiana. Por ello, es de lamentar que, por razones idiomáticas, sólo un público limitado podrá acceder a este trabajo con vistas a futuras investigaciones.

Rita Gnutzmann



Cary Grant

Los libros en Europa

El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía, *Carolyn Korsmeyer, traducción de Francisco Beltrán Adell, Paidós, Barcelona, 2002, 309 pp.*

El sentido del gusto fue considerado por los antiguos como inferior respecto a la vista y el oído. Junto con el olfato y el tacto configuró la trilogía «femenina» de la sensibilidad, hasta que en el siglo XVIII –de dominante mujeril– se empezó a proponer como paradigma de lo que se consideraba estéticamente correcto: el buen gusto.

La autora parte de ese momento crucial para investigar el valor filosófico de nuestra percepción de los sabores, unida a una de las operaciones culturales más importantes: transformar las sustancias naturales en alimentos, cocinar. Comer no es sólo satisfacer una necesidad cotidiana y elemental, sino introyectar el mundo, compartir la vida con los semejantes, reconocer tabúes y jerarquías de comidas y personas, definirse religiosamente. Más un añadido hegeliano: en el acto de la deglución se destruye el objeto deseado y amado, con las consecuencias eróticas del caso.

Nada es para siempre, razona el hombre occidental, y ningún acto de su vida es tan elocuente en este sentido como el ejercicio del sentido del gusto. Considerada mera rutina y actividad menor, a veces como puro placer y otras, en clave de autoindulgencia, la ingestión de la comida es un evento filosófico. Korsmeyer lo examina a la luz de variadas fuentes: históricas, literarias, estrictamente filosóficas, gastronómicas, pictóricas. Su exposición es tan cumplida como convincente y servida con amenidad narrativa. Como un excelente menú.

Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot, *Peter Burke, traducción de Isidro Arias, Paidós, Barcelona, 2002, 321 pp.*

La sociología del conocimiento tiene ya una robusta historia. Hay quien la remonta a Aristóteles, cuando advierte que la geometría sólo pudo originarse en Egipto, donde la casta sacerdotal consideraba el mundo como un juego de abstracciones. Tras los románticos y los sociologistas del saber, la disciplina se ha hecho sistemática y mantiene su vigencia, que consiste en averiguar por qué y cómo las ideas eternas e intemporales se convierten, en determinados época y lugar, en creencias.

Burke toma como muestra el cogollo de la modernidad, desde la imprenta hasta el umbral de la Revolución Francesa. Sus fuentes son cuantiosísimas pero una exposición apacible y diáfana permite seguirlas con gusto de narración. Así vemos formarse el cuerpo letrado moderno de Europa, la fundación de sus instituciones, la organización de bibliotecas y enciclopedias, la divulgación desde el centro hacia la periferia, la relación con los poderes de hecho y preexistentes (Estado, corte, iglesias, mercado), la interpelación del público lector, las disputas científicas y filosóficas.

Una paradoja recorre esta nutrida y colorida historia: ¿por qué el saber acerca de la humanidad queda en manos de unos pocos seres humanos? ¿Por qué la generalidad reside en una corporación de especialistas? ¿A qué se debe la forja de lenguajes cancillerescos, jergas y léxicos para aludir a eso que es de todos? Burke deja insinuada la cuestión y ella se convierte en el objetivo no declarado pero constante de su trabajo.

La sociedad del riesgo global, *Ulrich Beck, traducción de Jesús Albores Rey, Siglo XXI, Madrid, 2002, 290 pp.*

Como en anteriores libros, el autor, en esta miscelánea, vuelve a su categoría enunciada en el título. No es un apocalíptico, quizá más bien un optimista. Observa que la globalización tiene aspectos positivos: sociedades plurales, multiplicación de las soberanías, tolerancia. Entre los negativos enumera la informalidad en el mercado de trabajo, la desocupación, la pérdida de legitimidad del Estado, los elevados índices de crimen y violencia, la enérgica intervención de las corporaciones multinacionales.

Su sociedad es de riesgo global porque cada cosa que pasa en cada lugar, pasa en todo el mundo. De tal guisa, el tamaño de los riesgos se ha vuelto impredecible y no puede asegurarse de antemano. El mercado es incapaz de autorregularse, dado su volumen, y el poder del Estado nacional se ha colapsado. Beck propone alternativas a la globalización responsable, alternativas que son, en primer lugar, morales y, derivadamente, políticas. O se vuelve al proteccionismo o se da paso a las instituciones transnacionales, democratizándolas cada vez más.

Occidente se está desenvolviendo por medio de una ética de la realización personal, orientada a lo individual, a producir individuos que sean autores de sus vidas, creadores de su identidad. Primero yo, luego ya veremos. La evidente eficacia de esta moralidad no impide advertir que es impotente para conjurar los riesgos globales de nuestro

mundo. De ahí la necesidad de planteamientos como los de Beck, de pesimista optimismo, de optimista pesimismo.

Lejos del mundanal ruido, *Thomas Hardy, traducción de Catalina Martínez Muñoz, Alba, Barcelona, 2002, 579 pp.*

Superfluo resulta encarecer, a estas fechas, la maestría de Hardy. Baste recordar su posible fórmula: la síntesis entre la solidez constructiva de Walter Scott, la sutileza psicológica de Meredith y el sentido de la escena de Dickens, sin las simplificaciones melodramáticas que lo acechan.

Más allá de los años, cuando el realismo se ha convertido en una retórica opcional y la moralidad victoriana de la narrativa evocada nos resulta prescindible, quedan en pie las complejidades de la psique humana, las relaciones de amor como vínculos de poder, la situación de la mujer en un mundo masculino (una propietaria rural inglesa de Wessex, rodeada de peones, capataces, logreros y curas). Todo ello sostiene su actualidad, la enigmática actualidad del arte. Leída por un hombre de este siglo, añade a sus aciertos una velocidad cinematográfica de escenas breves y montajes paralelos.

Hardy es un supremo administrador de la intriga, que siempre deja para más adelante la entrega de toda la información, de modo que la página mantenga una tensión que comprometa al lector a quedarse en el libro. Hardy narra como si no supiera lo que va a ocurrir, como si estuviera contemplando una historia que transcurre sin esbozar su destino. Hasta el mismo narrador omnisciente va decantando su psicología, de modo que podemos averiguar su punto de vista, la opinión que le merecen los hechos, hasta dónde nos dice lo que sabe, cuándo simplemente conjetura y en qué límite se detiene y calla.

Alba sigue exhumando títulos del canon narrativo de los siglos XIX y XX, los que nos pueden enseñar a leer y a releer. Lo hace con el primor editorial que estas obras merecen y que revive los buenos tiempos del escribir con tiempo y leer con tiempo.

Y mañana el mundo...Hitler, África Noroccidental y el camino hacia América, *Norman J.W. Goda, traducción de Gregorio Alonso García, Alianza, Madrid, 2002, 352 pp.*

Ya desde sus tiempos doctrinarios y fundacionales, Hitler imagi-

nó una guerra mundial ganada por Alemania, que convertiría a su Reich en la potencia planetaria más importante. También desde entonces pensó en los Estados Unidos. Primero, como un país de raza degenerada, dominado por judíos y negros. Luego, como una nación anglosajona pujante y adelantada, un hueso duro de roer. Con los años, le quedaron los dientes en ese hueso.

El libro de Goda estudia los primeros años de la guerra mundial iniciada en 1939, centrándose en la política hitleriana vinculada al Norte de África, previsora de dos eventos: la toma de Gibraltar para anular el dominio inglés sobre el Mediterráneo y el Cercano Oriente, y la defensa del Occidente africano ante una invasión norteamericana. No pudo lo uno ni lo otro.

Los colaboracionistas franceses y Franco exigieron contrapartidas que Hitler no quiso pagar. Mussolini fue un aliado costoso e inútil. Portugal siguió fiel a la Gran Bretaña. Los franceses ofrecieron escasa resistencia a los Aliados y acabaron chaqueteando en masa. Si Hitler hubiera cedido ante las exigencias de sus socios menores, Pétain y Franco, quizás el curso de la guerra y del mundo habrían sido otros. Por su parte, los ingleses y los soviéticos no cayeron en un ataque relámpago, como Francia y otros países menos potentes, y la Alemania invasora no pudo volver al Magreb para detener a los americanos. Pero, como siempre, la historia rehuye conjugar el modo potencial. En cualquier caso, vemos de nuevo al nazismo como una tóxica combinación de vanguardia tecnológica y ceguera ideológica, aparte de que, como razonó Jünger, una democracia es más movilizadora y crítica en la conducción bélica que una dictadura personal.

Goda ha hecho una inspección gigantesca de documentos y los ha ido exponiendo con fluidez narrativa, de modo que, pese a ciertas reiteraciones evitables, su libro se sigue como una novela de intriga y espionaje. Los hechos están lejos, la sangre se ha secado, los muertos reposan. La amenaza del drama universal sigue en pie.

Luis Cernuda. Fuerza de soledad, *Jordi Amat, Espasa-Calpe, Madrid, 2002, 275 pp.*

A las dificultades propias de toda biografía, la de Luis Cernuda añade dos peculiares: los abundantes huecos informativos de una vida en parte borrada para llegar a ese imaginario sitio «donde habita el olvido» y, sobre todo, el hecho

de que Cernuda se creía único, mejor dicho: el Único. Ya sabemos que nada puede decirse de alguien que se plantea como incomparable.

Haciéndose cargo de estos obstáculos, Amat los resuelve objetiva y fluidamente. Divide su narración en capítulos breves que avanzan a buen ritmo hacia las sucesivas etapas del extrañamiento cernudiano: fuera de Sevilla, fuera de España voluntariamente, fuera de España involuntariamente, fuera de Europa, fuera de Estados Unidos hasta su término mexicano, donde se juntan, como siempre en él, el cuerpo y la muerte.

Amat ha reunido toda la información disponible acerca de su biografiado y la expone de modo que el lector se vaya haciendo dueño de un desolado paisaje que es, a la vez, sensual y gratificante porque en él halla Cernuda al semejante, al prójimo: el lenguaje. En su caso, hecho poesía. La soledad del poeta, anunciada ya en el título, se hace sonora, conforme quería otro solitario sensual y poético, santo para mejor retratar: Juan de Yepes.

Las biografías de Cernuda no abundan, más bien todo lo contrario. Se puede recurrir a textos menores como el de Villena o la analítica cronología de Valender. Por eso, el hecho de que se encare una tarea como la presente, tiene un valor añadido.

Umma. El integrismo del Islam, *Antonio Elorza, Alianza, Madrid, 2002, 414 páginas.*

Cierto auge de las filosofías historicistas, bajo la forma del multiculturalismo, propaga la idea de que los distintos mundos históricos tienen sus propios sistemas de pensamiento, cerrados, incomparables e intransferibles. En España contamos con un ejemplo sangriento de esta ideología.

Elorza, centrándose en una tradición de la mentalidad integrista musulmana, demuestra una vez más que tal especie es errónea y sesgada. El integrismo musulmán coincide, más allá de sus diferencias retóricas, con el pensamiento reaccionario de Occidente. La *umma* o comunidad de los creyentes se contrapone a la humanidad; la ley política y civil está basada en la palabra divina revelada por el Profeta; los partidos políticos disgregan la unidad nacional del Islam; la democracia es el dominio del hombre sobre la sociedad y se opone a la sumisión del hombre a la divinidad; el Islam es la pureza y Occidente es la corrupción, el materialismo, la licencia sexual y la degradación de la mujer. Ésta ha de recluirse en sus tareas domésticas y maternales, encarnando en su virtud el símbolo de la comunidad coránica, ya que *umma* significa madre.

Elorza, ducho en la historia del pensamiento político, desbroza estos incisos haciendo un recorrido históri-

co que se remonta a la Edad Media, partiendo del texto coránico y sus comentarios tradicionales, los hadices. No todo el Islam es integrista ni la lectura integrista del Libro es la única legítima. Un ordenado recorrido por la topología política de la tendencia, incluida una antología de textos, unido a un vocabulario diáfano que contiene numerosas aclaraciones etimológicas de la lengua árabe, contribuye a subrayar la palpitante utilidad de este libro, en estos tiempos en que los recalcitrantes de Occidente invocan las mismas Cruzadas que sus equivalentes islámicos.

Escepticismo y fe animal, *George Santayana, traducción de Raúl Piérola y Marcos Rosenberg, Losada, Madrid, 2002, 356 páginas.*

Tal vez ningún otro texto de Santayana condense lo que podríamos llamar su filosofía. En rigor, una relectura de ciertos clásicos hecha por una suerte de constante aprendiz de filósofo cuya verdadera vocación es la literatura. Las letras, las bellas letras, le funcionan como una modalidad del saber y se conectan con el inabarcable campo de la filosofía.

Santayana observa que el afuera que nos preocupa e interesa, tiene una realidad indemostrable. El acto que funda todo pensamiento es un acto de fe. Santayana la califica de animal, aunque el hombre es el único animal capaz de tal animalada, si cabe: creer y decir que cree. Todo el resto de nuestro conocimiento, racional y demostrativo, parte de aquella certeza animal y pueril, a la cual volvemos cada vez que flaquea el inexistente cimiento lógico. Por eso, la fe no es enemiga ni incompatible con el escepticismo, que consiste en dudar de cuanto sabemos y ponerlo constantemente en cuestión.

De esta manera, Santayana concilia las dos vertientes del saber, la fe y el conocimiento, la intuición que nos une a la vida, pero no nos deja pensar, y el razonamiento discursivo, que nos deja pensar pero nos impide vivir. Así resolvió sus días este pensador norteamericano nacido en España, de manera que fue, a la vez, escéptico y católico.

El libro, que faltaba de nuestras librerías hace décadas, reproduce la edición argentina de Losada, conocida hace medio siglo. Es una reposición oportuna y una ayuda a la memoria bibliográfica de nuestra lengua. Tal vez vaya siendo hora de interesarse nuevamente por Santayana.

Libertad fatal. Ética y política del suicidio, *Thomas Szasz, traducción de Francisco Beltrán Adell, Paidós, Barcelona, 2002, 295 páginas.*

Durante siglos, el suicidio fue considerado un pecado y castigado

como tal. La destrucción del cadáver del suicida y la dispersión de sus restos fuera de la ciudad iban unidas con el castigo penal y civil que, no pudiéndose aplicar al culpable, recaía sobre su familia. Honor y propiedades eran anulados y confiscados. Luego, el humanitarismo científico del siglo XVIII prefirió considerarlo una anomalía psíquica y comprometió al Estado en la cura de los que manifestaban tendencias suicidas y en la prevención de los llamados asesinatos de sí mismos. El sujeto que se mata priva a la sociedad de un miembro útil y amenaza la estabilidad de los familiares.

Actualmente, el debate gira en torno al derecho a morir que tenemos todos los seres humanos, desde el momento que somos mortales y nos pertenece una vida digna. La eutanasia, aceptada por alguna legislación laica y rechazada por ciertas religiones, ha desplazado las demás consideraciones sobre el suicidio. No faltan teólogos, sin embargo, que, invocando nada menos que al Aquinate, intentan cristianizar el derecho a morir o sea a vivir dignamente.

El autor, especializado en el tema desde una perspectiva filosófica, traza una historia minuciosa y fluida de lo que podríamos llamar instituto suicida. A menudo, las referencias provocan asombro y perplejidad en el lector contemporáneo. La cuestión de nuestros días, el debate de ética médica sobre asistencia al suicida, queda abierto y, no obstante el compromiso intelectual de Szasz, cualquiera que aborde su libro queda liberado de toda doctrina y en condiciones de opinar con independencia.

Variaciones sobre la literatura, *Roland Barthes, selección y traducción de Enrique Folch González, Paidós, Barcelona, 2002, 280 páginas.*

Una hábil selección debida al certero traductor, nos permite leer en nuestra lengua esta antología de intervenciones barthesianas, que van desde un juvenil acercamiento a los diarios de Gide (1942) hasta un enésimo apunte sobre Proust (1979), un año antes de su muerte.

Barthes no fue nunca un teórico ni, mucho menos, un sistemático, a despecho de sus desvaríos estructuralistas, en tiempos de su fallida tesis sobre el sistema de la moda, su seminario de semiología y el desmenuzamiento de Balzac en *S/Z*. Teorizó constantemente, al paso y de modo fragmentario, lo cual vuelve más elogiable la coherencia de sus lecturas, mantenida a lo largo de los años por lo que él mismo propuso: leer como un escritor, acercarse a los textos más que a la escritura o a la literatura, admitiendo lo extraordinario del lenguaje poético y su carácter inagotable. Para ello se valió de cuantas claves tuvo a mano, según le iban valiendo, sin dejarse reducir por ninguna de ellas.

A pesar de algunas protestas en contra, Barthes fue un lector clásico que leyó y releyó a los clásicos, es decir a aquellos escritores que resisten la relectura a través de los siglos porque han dicho la verdad de manera respetable e imperfecta. Leer y releer es, para Barthes, un arte que exige la utopía del lector que es, a la vez, real o virtualmente, un escritor.

Lo menos durable del conjunto son los intentos por teorizar a favor de ciertos escritores como Cayrol y Sollers, que han intentado hacer una textualidad pura, donde el lenguaje es un universo, es decir un sistema que se basta a sí mismo. Barthes cae en el error de explicarlo con categorías lingüísticas, o sea todo lo contrario que propone su proclama de liberación de la palabra respecto a la servidumbre comunicativa. Quedan como documentos de época, como arqueología de la crítica, según diría el mismo Barthes.

El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica, *John G. A. Pocock, traducción de Marta Vázquez Pimentel y Eloy García, Tecnos, Madrid, 2002, 668 páginas.*

El ideal republicano, conocido en Occidente al menos desde Aristóteles, ha tenido incontables derivas hasta nuestros días, cuando se cuestionan maneras de actualizar la legitimación democrática de los gobernantes y se replantea el insistente problema de si hay una república verdadera sin participación activa de la sociedad. La principal recaída doctrinaria de esta tradición se da en el humanismo renacentista y se centra en la escuela florentina del derecho político, con Maquiavelo a la cabeza.

Pocock y su traductor y competente comentarista Eloy García, razonan el paso de aquellos ideales universales y abstractos a la concreción de sociedades peculiares, como un proceso de secularización: la providencia se vuelve fortuna, la iluminación es virtud política, el rey carismático y taumaturgo se convierte en el razonador y oportuno príncipe maquiavélico.

Pocock sigue el hilo histórico del maquiavelismo a través de la Italia renacentista para luego desaguar en el mundo anglosajón: la Inglaterra del siglo XVII y el nacimiento de la república americana en el siglo XVIII. Le interesa, por lo anteriormente dicho, el cambio de contexto religioso –del catolicismo latino al puritanismo anglosajón– porque condiciona distintas derivas de profanización.

El recorrido es lento e informado. El lector puede atravesar con el autor unas abarrotadas bibliotecas que los siglos han ido poblando en torno a los clásicos, es decir esas

ciudades ideales que se van llenando de hombres reales. Tanto el especialista como el estudiante pueden abordar con provecho el parsimonioso y cumplido estudio del profesor Pocock.

Los inicios de la ciencia occidental, *David C. Lindberg, traducción de Antonio Beltrán, Paidós, Barcelona, 2002, 529 páginas.*

Una prolongada polémica, que viene al menos desde la mitad del Ochocientos, anima la historia de la ciencia en Occidente. Una tendencia ve la Edad Media como un periodo de oscuridad, tras el cual se produce una ruptura que da lugar a la ciencia moderna. La línea opuesta ve un proceso continuo, que alumbra paulatinamente el desarrollo de la ciencia occidental. Lindberg, especialista en la época, prefiere concluir que, si bien los filósofos naturales del medievo consolidaron ciertas tradiciones intelectuales perdurables, no anticiparon ningún elemento de la ciencia moderna.

Para sustentar sus argumentos, el autor se remonta a los griegos y a la deriva doble que la ciencia de Grecia sufre en el Islam y ésta en la Europa cristiana, sus préstamos, relecturas y modificaciones mutuas. Personajes, textos, instituciones, sistemas y polémicas desfilan en un torrente informativo que la económica inteligencia y la fluida prosa de Lindberg convierten en un viaje interesante con episodios pintorescos y grandes problemas metafísicos. En efecto, la ciencia nunca pierde su noción de límite con lo religioso y lo filosófico, desde la cosmología inicial hasta la minucia quirúrgica de siglos posteriores.

La noción de ciencia que maneja el autor es nominalista: ciencia es lo que cada época considera científico. De tal modo, el historiador se limita a narrar, siempre con estrictez conceptual, y no a juzgar. Su interpretación del dato se alinea, entonces, en una perspectiva histórica y evita el juicio de la verdad como meta de la historia misma.

B.M.

El fondo de la maleta

Augusto Monterroso (1921-2003)

Nacido en Honduras pero mexicano de hecho, pues desde México hizo toda su carrera literaria, Monterroso es, tópicamente, uno de los maestros del cuento breve en nuestra lengua. No son frecuentes sus cultivadores: el mexicano Juan José Arreola, los argentinos Cortázar y, a veces, el Borges de los apólogos, en nuestros días el español Juan José Millás.

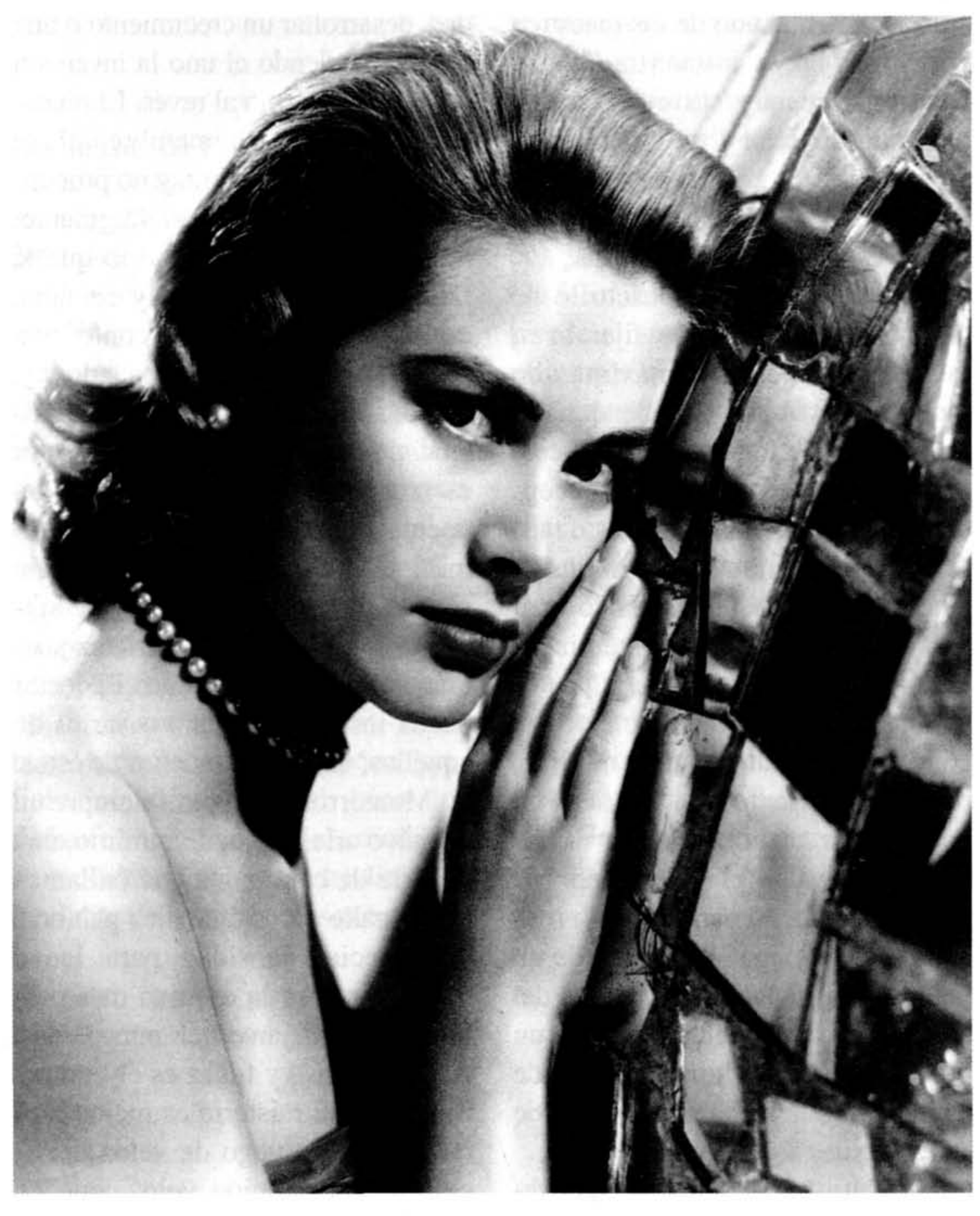
¿Tiene un sentido estricto lo de relato breve? Se puede fijar a un texto una extensión máxima, de modo que si la excede, abandona la brevedad. Con todo, estas distinciones carecen de precisión conceptual. Pasando de tantas líneas o tantos folios, un cuento se torna largo o, al menos, mediano, con lo cual parece que estuviéramos examinando un escaparate de sastrería.

Quizás, en el caso de Monterroso, convendría hablar de relato mínimo, o sea de un texto que no tiene ni puede tener menos palabras de las que tiene, valga el pleonasmo por una vez. Un texto narrativo en prosa al cual se le exige la estrictez de un poema, con lo cual nos zafamos del incómodo par corto/largo porque un poema, no por ocupar cientos de páginas, si está bien resuelto, deja de ser estricto.

El relato, por oposición a la novela, guarda una suerte de relación inorgánica con el mundo. Una novela ha de ser, en efecto, un organismo: tener diversos miembros ensamblados, desarrollar un crecimiento o una extinción, siendo el uno la inversión del otro, lo mismo al revés. El relato, en cambio, es unimembre, si se admite esta fea palabra, y no propende al organismo sino al fragmento. Se diría que tiene más de lo que le falta que de lo que posee, y esa falta, ese silencio, ese blanco, conforman un sistema de signos callados y, como conformador, resuelve su existencia, su contorno. Por eso, el lector es relativamente más libre ante un poema o un cuento y, si éste es mínimo, su libertad es máxima. Un mundo de espacios vacíos y de signos taciturnos rodea la estrictez poemática del relato mínimo. El lector puede instalarse en uno o varios de aquéllos, valerse de muchos de éstos.

Monterroso será para siempre un decisivo artesano de lo mínimo, una especie de caminante que hallamos por la calle y nos dice diez palabras de especial densidad para luego desaparecer en la esquina más próxima y no dejarse ver nunca más. Así de intenso y fugaz es el tiempo. Sin duda, su misterio es mejor captado por este juego de veloz aparición y desaparición veloz, que en cualquier otro artefacto de mayor

complejidad. Pero, desde luego, es más dificultoso para el escritor seleccionar tres docenas de palabras que trescientas. Es más fácil decir que callar. Es más difícil borrar que conservar. Hay que saber, con habilidad suprema, ejercer la reticencia que lleva a la forma. La enésima definición del arte podría quedarse con esta mínima propuesta. Vaya como homenaje a la memoria de Monterroso, el brevísimo Tito que ya tiene una larguísima posteridad asegurada.



Grace Kelly

Colaboradores

ADRIANA A. BOCCHINO: Crítica literaria argentina (Mar del Plata).
PERE CANAL VILA: Crítico literario español (Barcelona).
JOSEFINA DELGADO: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
RITA GNUTZMANN: Crítica literaria argentina (Vitoria).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y escritora argentina (Madrid).
ITALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
JORGE MARRONE: Periodista argentino (Buenos Aires).
FERNANDO MARTÍN INIESTA: Autor teatral español (Madrid).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
DIANA PARIS: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
SERGIO PUJOL: Historiador argentino (La Plata).
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
ISABEL SOLER: Crítica y ensayista española (Barcelona).
GUILLERMO URBIZU: Crítico literario español (Zaragoza).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12
Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe á la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre Karl Popper escriben:

Rafael García Alonso
Luis María Cifuentes Pérez
Luis Fernández Moreno
José Segovia
Andrés Rivadulla









5 euros